LUDWIG VON HOFMANN HANDZEICHNUNGEN







LUDWIG VON HOFMANN HANDZEICHNUNGEN

HERAUSGEGEBEN VON
EDWIN REDSLOB



Z.XI.

VERLAG GUSTAV KIEPENHEUER WEIMAR 1918

Druck von A. Wohlfeld Magdeburg

VORWORT

Die vorliegende Beschäftigung mit den Zeichnungen Ludwig von Hofmanns möchte nicht nur rückblickend sein; sie möchte zeigen, daß sein Schaffen den Zielen der Jüngsten verbunden ist.

Bei der Auswahl der Abbildungen ist daher der Weg zu unserer Gegenwart entscheidend hervorgehoben worden. Manches wurde weggelassen, was bereits durch frühere Veröffentlichungen, besonders also durch Oskar Fischels 1903 erschienene Künstlermonographie, bekannt geworden ist.

Die Anordnung der Tafeln ist so getroffen, daß die Studien an erster Stelle stehen. Entwürfe zu Gemälden sind nur in wenigen Beispielen aus früherer Zeit gegeben, um den auf das graphische Werk gerichteten Charakter des Buches nicht zu verschieben.

Der Hauptwert ist auf freie Kompositionen gelegt: hier war etwas ganz Eigenartiges zu erschließen, was wohl im Gewand des Buches noch klarer zutage tritt, als innerhalb einer Ausstellung.

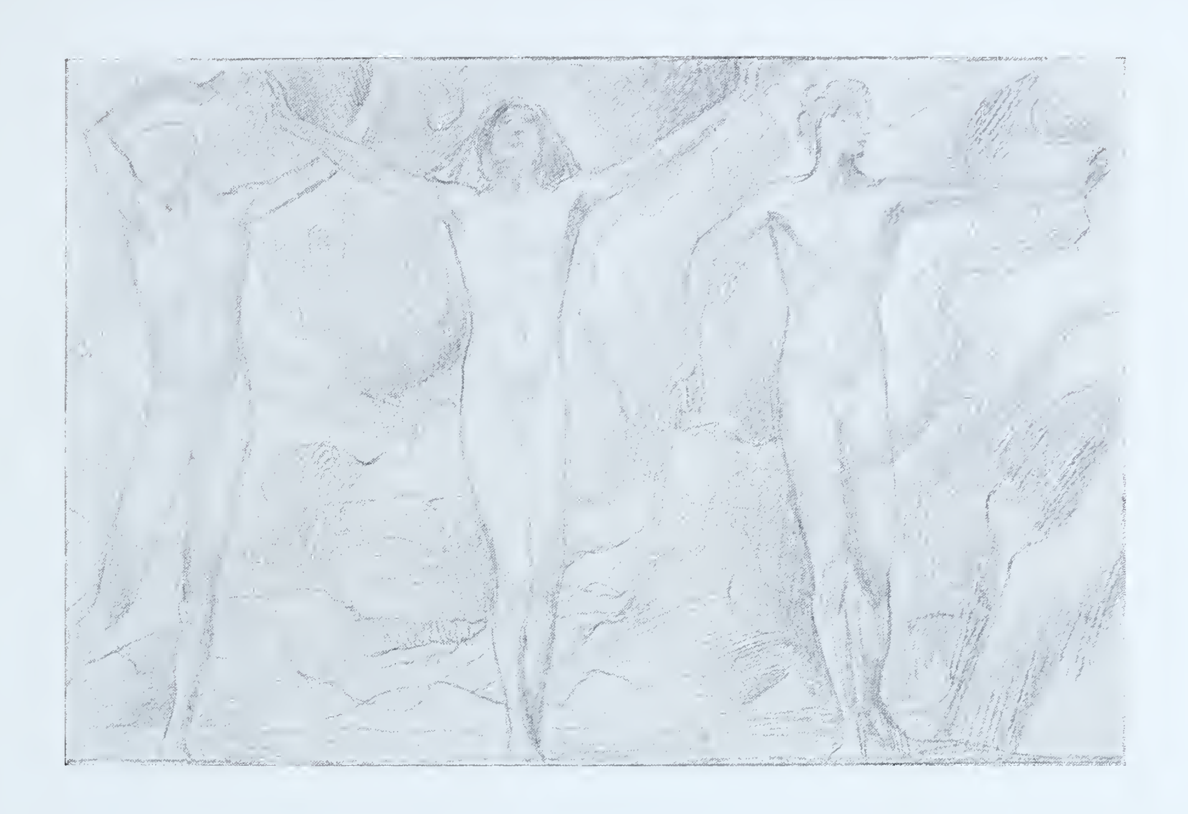
Die Bilder sind nicht streng zeitlich, sondern nach Gruppen geordnet. Aber gerade so ließ sich — unter Trennung von Studie und Komposition — die innere Entwicklung des Künstlers veranschaulichen.

Die Gestaltung des Buches und die Überwindung der sich infolge der Zeitlage ergebenden Schwierigkeiten wäre in der vorliegenden Fülle und Sorgfalt unmöglich gewesen, wenn der Verlag ihm nicht eine besondere Teilnahme entgegengebracht hätte, für die zu danken dem Herausgeber angenehme Pflicht ist.

Vor allem aber dankt er dem Künstler, der die ihm eigene Scheu vor der Beschäftigung mit zurückliegenden Werken überwand und eine Fülle erschloß, in die Einblick zu gewinnen, aus der wählen zu können zum schönen Erlebnis wurde.

Fetan im Engadin, am 17. August 1917





LUDWIG VON HOFMANN UND DIE NEUE GENERATION

Die neue Hinwendung zu der Kunst Ludwig von Hofmanns, welche die Zeit des Krieges brachte, bedeutet zunächst wohl einen Rückblick auf manches Frische und Hoffnungsvolle, was durch die politischen Ereignisse zerstört wurde.

Wir denken an eine freudige Entfaltung deutscher Kraft um die Wende des Jahrhunderts, an das kampfesfrohe Zusammenfassen aller der Zukunft zugewandten Bestrebungen durch den „Pan", an die ersten Jahre des Inselverlags, an Gerhart Hauptmanns menschlich tiefes Beleben bedrückender Wirklichkeit, an die klare Formenwelt Stefan Georges, an den Hauch von Patina, den Hugo von Hofmannsthal seinen Versen zu geben vermochte.

Wir denken an eine Welt aus Licht und Farbe, die uns das scharfe Beobachten der Künstler um Liebermann und dann das Suchen der Neoimpressionisten eröffnete. Damals erst wurde die Helligkeit des Tages für die Malerei erobert. Strahlendes Rot, sonnenfrohes Orange, flimmernd spielendes Violett



wurden im reinen Glanz des Regenbogens, an seltenem Gestein, an Blumen und Schmetterlingsflügeln entdeckt und blühten zu Farbenklängen auf, die sich erst im Auge des Beschauers zur Einheit verbanden.

Wir denken an Jahre des Austausches zwischen den Völkern, deren geistige Führer nicht nur ihrer Nation, sondern auch ihrer Zeit zu dienen versuchten, jener Zeit, die endlich wieder ein Leben in Schönheit, eine Freude des Auges an Form und Farbe für alle Menschen ersehnte.

Auch der erwachenden Sammeltätigkeit gedenken wir und empfinden den Reichtum an führenden Persönlichkeiten, zu denen Kunstfreunde wie Harry Graf Keßler, Eberhard von Bodenhausen, Alfred Heymel und K. E. Osthaus traten.

Mit all diesen Bestrebungen war die Kunst und die Persönlichkeit Ludwig von Hofmanns lebensvoll verbunden. Aber während eine unerbittliche Wirklichkeit vieles zerstört hat, wonach zurückzuschauen uns schwächen müßte, lebt in seinen Werken zugleich der Anfang einer neuen Zeit, die sich täglich besser greifbar mit kühnem Wollen gestaltet.

Wichtig ist uns dabei, daß Ludwig von Hofmann nur bedingt den Impressionisten angehört. Denn die neue Generation will über die Auseinandersetzung mit der Natur hinaus zu innerer Belebung; ihr ist alles Schaffen

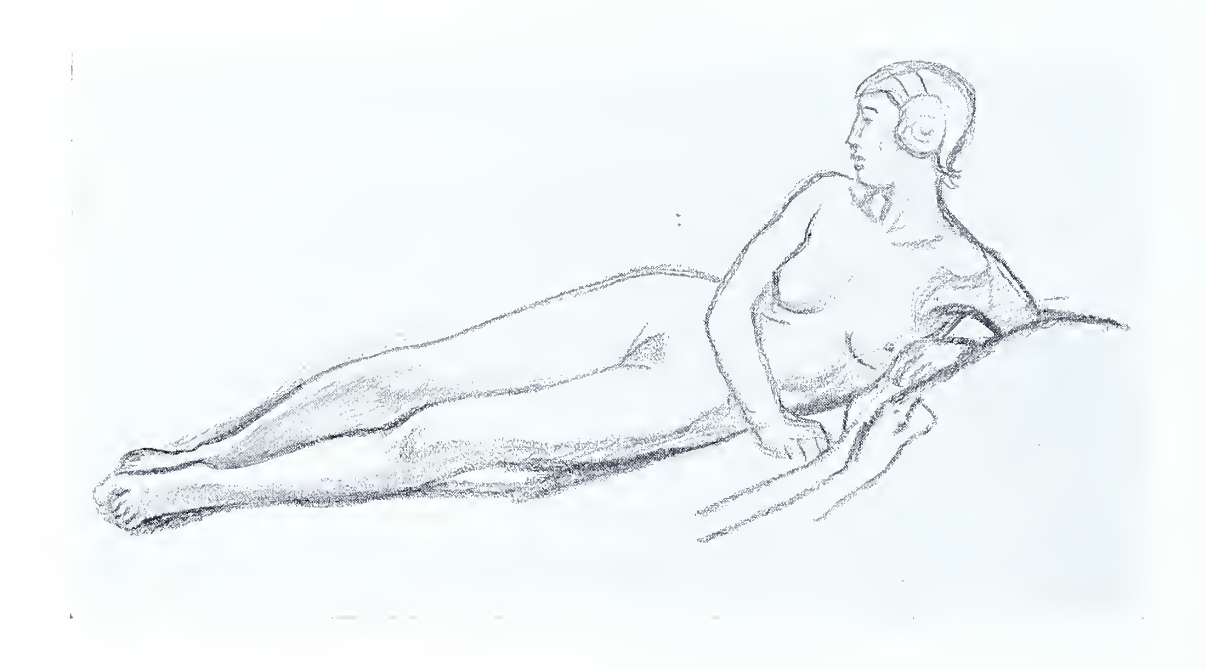
religiöser Drang. Nicht die Selbstgerechtigkeit der Beobachtung gilt ihr, sondern die Hingabe an eine reine Welt, deren Gleichnis aus Form und Rhythmus aufsteigt.

Dieser neuen Frömmigkeit gehört die Zukunft. Die Kunst der neuen Generation wird kein Spiegel sein, der die Welt habsüchtig in sich hinein sieht; sie wird sein wie ein geöffnetes Tor, durch das sich die Welt in Fülle erschließt.

Dem Impressionismus danken wir wie einem strengen Lehrer, ohne dessen Erziehung zur Selbstkontrolle die neue Freiheit zur Anarchie führen müßte, aber in der notwendigen Reaktion gegen das Gestrige gilt uns an ihm nur das, was über die Werkgerechtigkeit hinausstrebt.

Nahe verbunden erscheinen uns die Künstler, die sich nicht irre machen ließen und dem inneren Drang der Phantasie nach Bewegung und Form Erfüllung brachten.

So ist Ludwig von Hofmann unserer Jugend wie ein Freund. Sein heimlich gütiger Einfluß blieb ihr lange unbemerkt, aber endlich erkennt sie, was er der neuen Zeit bedeutet. Sie dankt ihm seinen Gegensatz zum Impressionismus, sein Verbundensein mit Goethe, mit Feuerbach und Marées, seine Vorbereitung und sein Vorausahnen einer menschlich reinen Festlichkeit. Einer Jugend, die schwerer als manche andere gegen die vor ihr herrschende Generation kämpfen muß, gibt der Gedanke an seine Gestalt das stolze Gefühl der Tradition.



LUDWIG VON HOFMANNS EIGENART

Wenn auch die heutige Generation Ludwig von Hofmann vor allem in seinem Gegensatz zum Impressionismus erkennt, so ist doch festzuhalten, daß er durchaus in der Zeit wurzelt, deren Künstlern dieser Stil Allgemeingut war und daß er seiner Lehre die entscheidende Grundlage verdankt.

Achtung vor der nur durch sachliche Hingabe zu erschließenden Wirklichkeit und Drang nach der Bewältigung innerer Gesichte sind beide in ihm rege, bald sich bekämpfend, was gelegentlich auch ein Versagen erklärt, bald restlos ineinander aufgehend, was vielen seiner Kompositionen die impressionistische Unmittelbarkeit gibt. Sie sind wohl in der Phantasie geboren, dann aber wie Eindrücke der Wirklichkeit im Auge empfangen.

Weil aber diese Bilder im Inneren rege wurden, tragen sie auch ihre Form als wesentlichen Bestandteil in sich. Sie sind nicht gegenständlich oder gedanklich empfunden, sie sind aus einem bildnerischen Trieb entstanden. Ausgleich strebender und ruhender Linien, Zug zur Tiefe, rhythmische Belebung des Raumes, klares Herausarbeiten der Bewegung, Einheit und gleichmäßige Durchbildung des aus Farben und Flächen gebildeten Musters: das sind die Elemente dieser Welt.

Aber indem der Maler ein solches Bild, das ihn genau so lebensstark erfüllt, wie eine lichte Wirklichkeit das Auge des Impressionisten, in Form

und Farbe erstehen läßt, unterzieht er die organische Erscheinung der strengsten, der Selbstzucht eines Max Liebermann verwandten Kontrolle und vergleicht die Einzelheiten mit der Natur.

In diesem Bestreben, das innere Bild vor der Wirklichkeit zu prüfen, liegt eine wesentliche Eigenart der Kunst Ludwig von Hofmanns; hier wurzelt ihr Zusammenhang mit Feuerbach, hier ihr Gegensatz zu dem Akademiegeist des 19. Jahrhunderts, der die Natur auf Grund der vor Gipsabgüssen erlernten Schönheitskurven verbessern wollte.

Hofmann hat sich zu diesem Weg der Selbstkontrolle erst gefunden. Auch er fing — wie fast alle Stilisten — zunächst damit an, daß er die reale Beobachtung — das Modell — visionär zu steigern versuchte. Im Reifen der Kraft gelang es ihm dann, woran noch Marées scheitern mußte, das Verhältnis umzukehren, das Bild im Inneren zu erleben, aber seine Gestaltung vor der Wirklichkeit zu erhärten.

Wie dabei die bildnerische Vorstellung entstand, wodurch also die Phantasie angeregt wurde, das berührt Fragen, die das Psychologische wie das Künstlerische angehen.

Zur Beantwortung hat man zwei Anhaltspunkte: die Titel der Bilder und das Studienmaterial zu einzelnen Entwürfen. Die Titel zeigen deutlich, daß sie — wenn man von frühesten Arbeiten absieht — nicht der Ausgangspunkt waren, sondern erst nachträglich unter dem Zwang der Ausstellungen gegeben wurden. Die Schöpfungen Hofmanns sind niemals illustrativ. Er hat nicht „den Frühling“ darstellen wollen, „die Exstase“, „die Niobiden“ er hat reine, im Empfinden lebende Gesichte verwirklicht und dem Bild nachträglich einen Namen gegeben, der seinen Inhalt andeutet, ohne ihn rationalistisch zu erschöpfen.

Vor allem aber zeigen die Entwürfe und Studien, wie sehr ein innerer Wille das Bild gestaltete. Bestimmte Gefühlsmomente kehren immer wieder, vor allem das Sehnen und Verlangen, das den Menschen mit der Natur verbindet. Bald ist es ein Greifen nach Früchten, ein Schöpfen an Quellen, bald gibt sich eine Gestalt dem Duft der Blume hin, bald schreitet sie im Rhythmus von Welle und Wind. Die Arme sind erhoben, der Kopf ist zurückgebogen — aus Durst und Verlangen wird Hingabe, Jubel, Anbetung, Verzweiflung — die Bewegung steigert sich zum Tanz, die Ruhe wird Genuß und seliges Betrachten. Gruppen entstehen, ordnen sich ein in das ornamentale Gefüge von Bäumen und Felsen, Jüngling und Pferd verbinden sich zu einer Einheit, die alle Kraft der Jugend verherrlicht. Als Gegenspiel zu dieser Welt freudiger Entfaltung erscheint gelegentlich die Groteske, in der sich der Künstler von



der Häßlichkeit feindseliger Elemente befreit, welche den reinen Traum der Seele zerstören wollen.

In der künstlerischen Welt Ludwig von Hofmanns ist der Mensch durchaus Geschöpf, Tieren und Pflanzen verbunden wie im Paradies. Alles Seelische ist sichtbar, und wie die ewig gültigen Charaktertypen der antiken Götter wirken Alter, Temperament und Kräfte; Eros, Apollo, Dionysos, Herakles stehen im Hintergrund als die herrschenden Symbole, aber auch der große Pan ist wach und wirkt im Leben der Natur.

Zeitlos schwebte diese Kunst über einer durchaus der Gegenwart verkauften Generation und rettete eine Welt lauterer Menschlichkeit. Hier war der kulthaft arkadische Zug, der in der Kunst Griechenlands lebendig ist, in Beethoven, in Goethes Pandora wie im zweiten Teil des Faust. Es war nicht die Welt Boecklins, vor dessen Bildern man den Eindruck hat, als habe der Meister lange, lange dem Schweigen oder dem Bewegen der Natur gelauscht, bis plötzlich Gestalten in das Bild kamen; es war nicht die plastische Isoliertheit Feuerbachs, dessen Gestalten oft so erhaben fremd vor der Landschaft

stehen; es war eine Einheit des Sehens, erklärbar nur durch ein Auge, das in allem, was es erschaut, das innere Leben empfindet. Es war die Eigenart eines Meisters aus der Zeit des „Jugendstils“, der das Bild als einen Teil des Raumes, also in allen Gesetzen dekorativer und rhythmischer Bedeutung erfaßte. Ehe er noch „Wände“ bekam, schuf er doch Bilder, die wenigstens als beherrschende Stücke zur Einrichtung gehören und ihr inneres Leben zu geben vermochten.

Diesem Zug nach Beseelung und dekorativem Leben auch in den Studien nachzugehen, gewährt einen eigenen Reiz. So schuf Hofmann seine Akte, die stets mehr sind als eine Bravourwiedergabe von Muskelfleisch, so notierte er sich ein zufällig gesehenes Bewegungsmotiv, in dem er etwa das Laufen eines Jünglings, das er auf der Straße beobachtet hatte, rhythmisch variierte durch Hinzufügen weiterer Gestalten, durch flächige Kurven im Hintergrunde, und sich so erst den künstlerischen Inhalt einer zufälligen Beobachtung zum Bewußtsein brachte. (Abb. Seite 12.)

Stets kommt er, über das Einzelne hin, zur Idee, die in jedem phantasievollen Künstler vorahnend ruht, vor der alles Beobachten wie ein Erinnern ist an die reinen Formen einer innerlichen Welt.

Darum denkt man dann auch vor Hofmanns Bildern niemals an das Modell, das mit so herausfordender Deutlichkeit bei vielen seiner Zeitgenossen erscheint, vor deren Göttinnen und Sirenen man den Atelierstuhl nicht vergessen kann, der ihnen die Kleider zum Rückweg über die Großstadtstraße aufhebt.

Alle seine Gestalten haben ein Stück Individualität aufgegeben, um des Typischen, Unpersönlichen willen, das der inneren Vorstellung zu eigen ist. So sind auch seine Pferde nichts für „Kenner“, die ihr Reiterverständnis in der Kunstausstellung beweisen wollen — aber alle müssen sie lieben, die etwas von dem unvergänglich herrlichen Gesetz empfinden, das dem Willen des Menschen auf dem Rücken eines edlen Tieres eine gesteigerte Schnelligkeit, ein rhythmisch freies Leben verleiht.

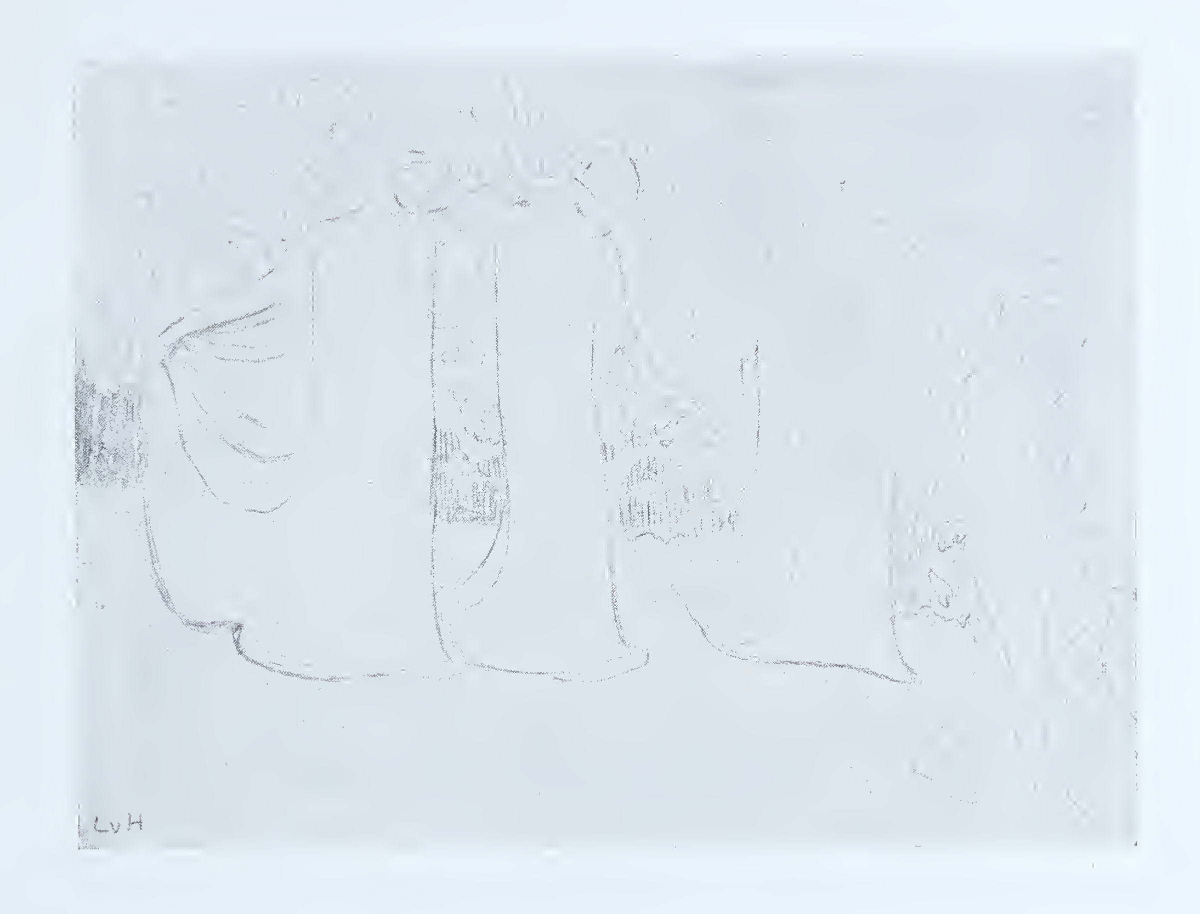
Um dieser Neigung zum Typisieren willen vermochte er auch — woran so viele „Figurenmaler“ scheiterten —, dem durchaus landschaftlichen Empfinden des neunzehnten Jahrhunderts gerecht zu werden. Seine Gestalten sind wirklich aus dem Geiste der Natur entstanden, deren Kräfte und deren geheime Lockung sie seelisch zum Ausdruck bringen.

Ludwig von Hofmann hat um dieses Verhältnis von Mensch und Natur, von Gestalt und Raum gerungen, wie vor ihm nur Hans von Marées; er hat in diesem Kampf nicht nur die Entwicklung seiner selbst, sondern die seiner Zeit gefördert.



So gleich er sich scheinbar stets geblieben ist, so mannigfach ist doch dieser Entwicklungsgang, dessen innere Mühen zu dem Charakterbild des Meisters gehören, will man die erzieherische Bedeutung seiner Kunst verstehen.

Ohne diese stolze Selbstzucht wäre er ein Meister der figürlich belebten Landschaft und so ein Epigone Boecklins geworden — durch sie erreichte er eine Verbindung von Gestalt und Raum, von Mensch und Natur, die formal wie seelisch den Traum von Hans von Marées erfüllt, darüber hinaus aber in ihrem festlichen, das Individuelle auslösenden Gepräge zu neuen Bahnen leitet.



DIE KÜNSTLERISCHE ENTWICKLUNG

Nur dem, der die Eigenart und das Wollen eines Künstlers erfaßt hat, kann die zeitliche Entwicklung seines Schaffens etwas Lebensvolles sagen. So reden auch für Ludwig von Hofmanns Entwicklungsgang die äußeren Ereignisse erst dann, wenn man das Wechselspiel impressionistischer und expressionistischer Art und das Ziel seines Werkes, zur vollen Einheit von Gestalt und Raum, von Empfindung und Beobachtung zu gelangen, aus der wandellos in ihm wirkenden Wesensart erkannt hat.

Daß Hofmann bereits zweiundzwanzig Jahre alt war (geb. 17. August 1861), als er sich entschloß, Maler zu werden, ist bei der Unsicherheit jeder nicht durch scharfe Einseitigkeit bestimmten Begabung verständlich. Daß er — nach rheinischen Universitätsjahren, während deren er im Hause seines Oheims und späteren Schwiegervaters, des Archäologen Kekule von Stradonitz, künstlerische Anregungen entscheidender Art empfing — Dresden zur Schule wählte

(1883—1886), war durch äußere Zufälle bestimmt. Ein Bruder seines Vaters, der Spät-Nazarener Heinrich Hofmann, war dort als Maler tätig. Immerhin war in Dresden, neben Hähnels auf Michel-Angelo und Genelli sich berufendem akademischen Geist, noch ein wenig von Ludwig Richter, ein wenig vom Erbe Friedrich Prellers lebendig. Außerhalb der Säle für Gips und Akt wurde auch im Freien gearbeitet, und der jüngere Preller reiste mit den Schülern der Landschaftsklasse alljährlich nach Eisenach und in die Berge der Rhön, wo sie Waldgründe und Felspartien skizzierten.

Daß Hofmann von Dresden nach Karlsruhe ging (1886—1888), war eigene Wahl. Es zog ihn zur Farbe, und niemand besser als Ferdinand Keller schien ihm hierfür Anregung geben zu können. Da war die schwungvoll malerische Art der Makartschen Palette, da galt Freiheit und künstlerischer Wurf, da war der Gegenpol zu dem nüchternen Drill der Berliner Akademie, die damals schon unter Anton von Werners verhängnisvollem Oberkommando stand.

Dann suchte sich Hofmann allein in München (1888—1889) zu helfen. Die Bilder dieser Zeit (etwa „Gretchen im Kerker“) zeigen, daß er im Grunde über den illustrativen Charakter der damaligen Malerei hinausdrängte, daß es ihm, dem in Tradition Aufgewachsenen, aber innerlich schwer fiel, die herrschende Lehre einfach abzuwerfen.

So ging er ins Ausland und zwar nach Paris. Er wollte hier nichts, als unbefangen und einfach vor der Natur studieren. Aber er fand mehr als die Aktstunden der Akademie Julian: er sah die Fresken von Puvis de Chavannes und empfand, daß die stilistischen Gesetze der Malerei auch für die moderne Zeit Geltung behalten hätten; er sah und kopierte Besnards Fresken der Apothekerschule und freute sich, daß das reine Spiel der Farbe, das die Modernen brachten, auch für große Aufgaben dekorativer Art möglich sei. Daß er diese Anregungen 1892 in der Münchener Marées-Ausstellung vertiefte, darf man dabei nicht vergessen. Hier lernte er den Wert des inneren Dranges aller Kunst, hier erschien das Ringen um Stilgesetze zu tragischem Ernst erhoben. Wichtig ist auch, daß ihn später die weitere Entwicklung in Frankreich anregte, vor allem also die Kunst von Denis und Gauguin, deren Flächenwirkung seinen Absichten verwandt war.

Fast dreißigjährig trat Ludwig von Hofmann im Jahre 1890 in Berlin hervor, um im Verlauf der neunziger Jahre entscheidend am Kampf für die neue Kunst mitzuwirken.

Mit Leistikow, Liebermann und Corinth stand er in einer Reihe, als die Ausstellungen der XI Entrüstungsstürme beschworen. Liest man heute die

Entsetzensschreie der Zeitungen, die sich innerhalb dieser Veranstaltungen besonders über Hofmanns helle Farbigkeit erregten, so überkommt einen ein Grauen über den Kampf, den nach einem bitteren Naturgesetz die Menschen gegen diejenigen unter ihnen führen, die sich von der ‚Amme Gewohnheit' entfernten und im Kampf für eine neue Zeit den Sinn ihres Schaffens sehen.

In dem Entsetzen über die Hofmannschen Bilder lebte wohl die Einsicht, daß sich hier — bei aller Anlehnung an Naturstudien, bei aller Vorliebe für einfache, dem Volkslied verwandte Stimmungen — aus Farben und Formen eine neue Welt gestaltete. Diese Bilder waren keine Eitelkeitsspiegel, vor denen der Gebildete sich und seiner Begleitung sein literarisches oder historisches Wissen bewies — vor ihnen hätte man schweigen müssen wie vor Musik, und das ging gegen die Rechte des Ausstellungsbesuchers.

Bitter muß es für den Künstler gewesen sein, wie nun Unverstand, gekränkte Eitelkeit und Besserwisserei auf seine reine Welt einstürmten, gerade weil er so gar keine Aussicht sah, anders als durch neue Bilder, die noch viel mehr Abneigung erwecken müßten, auf seine Zeit zu wirken.

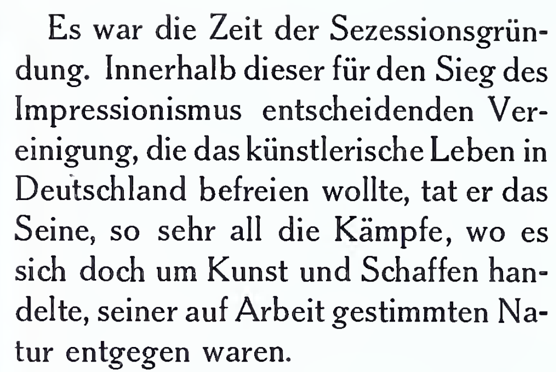
So zog er schon 1894 von Berlin fort. Er suchte in Italien, was Gauguin in einem fernen Weltteil fand: Nähe der Natur, vor der die Menschen zu Geschöpfen werden. Er suchte für sich selbst Ruhe und Vollendung.

In Rom schuf er — Mitte der Dreißig alt — die Werke, in denen heute die Erinnerung an seine „Frühzeit" lebt: den Frühlingssturm, das Tal der Hirten, Frauen am Meer, Heiße Nacht und die Idylle, deren ausgeglichene Ruhe ihm dann doch in Berlin (1896) den ersten großen Erfolg errang.

Noch lastete auf dem Werdenden die pedantische Anforderung der Zeit, die jedes Stück im Bilde auf seine „Richtigkeit" hin nicht aus den Gesetzen des Werkes, sondern aus dem Vergleich mit der „Natur" bewiesen haben wollte. So sind zu fast allen seinen Bildern sorgfältige Naturstudien entstanden, und nur bei kleineren Formaten — zuerst für Buchschmuck und Lithographien im „Pan", dann auch für Pastelle — vertraute er seinem Formengedächtnis mit unbelastetem Gewissen.

Trotz der Vorteile Roms, wo am Ende des neunzehnten Jahrhunderts eine anregende deutsche Kolonie vereinigt war (man denke an Hartleben und Rudolf Pichler, an Volkmann, Greiner und Tuaillon), und trotz der Kämpfe, die ihn in Deutschland erwarteten, wollte Hofmann nicht dauernd fern von dem in aller Wirrnis doch fortgesetzt sich weiter entwickelnden Heimatlande sein.

Er zog daher (1899) nach Berlin zurück, wenn er auch ständig mit Italien verbunden blieb — zunächst mit Rom, dann mit Florenz, wo er ein Besitztum erwarb.



Es war die Zeit der Sezessionsgründung. Innerhalb dieser für den Sieg des Impressionismus entscheidenden Vereinigung, die das künstlerische Leben in Deutschland befreien wollte, tat er das Seine, so sehr all die Kämpfe, wo es sich doch um Kunst und Schaffen handelte, seiner auf Arbeit gestimmten Natur entgegen waren.

Als es sich immer mehr um Kampf, immer weniger um das Schaffen selbst zu handeln schien und die Wogen immer höher gingen, ließ er sich 1903 gern von Hans Olde bestimmen, eine Professur an der Kunstschule in Weimar zu übernehmen, wo ihn Ruhe und Anregung erwartete.

In jener Zeit, da die Sezession doch nur für die Künstler selbst gesiegt hatte und viele des anscheinend nutzlosen Verbrauches der Kräfte im Kampfe gegen Verständnislosigkeit und Bevorzugung des Unkünstlerischen in Berlin überdrüssig waren, schien Weimar eine neue Blüte bevorzustehen.

Graf Keßlers und van de Veldes anregende Naturen hatten die Führung, im Nietzsche-Archiv war ein Mittelpunkt gefunden, der für das geistige Deutschland galt, die Kunstschule selbst hatte, einer auf Goethe begründeten Tradition folgend, durch ihre Pflege der Weimarer Landschaftsmalerei eine eigene Note zu geben, tausend Fäden liefen in van de Veldes Hand zusammen, der das Gewerbe des Großherzogtums zu neuem Leben erweckte; alle Künste und Bestrebungen schienen sich zu vereinen,

und über das fachliche Spezialistentum der Großstädte hinaus schien hier wirklich eine neue, freie Kultur im Reifen.

Damals brachte Keßler nach Weimar Ausstellungen, die zum erstenmal in Deutschland den Weg Manet—Monet —Renoir—Cézanne klar veranschaulichten. In keiner Stadt Deutschlands wurde so lebendig über Signac und Rhysselberge, über Denis und Gauguin gesprochen. Damals wurde die Bühne von Lauchstädt zu neuem Leben erweckt und gab eine unvergeßliche Aufführung der Pandora im Rahmen einer schimmernden Dekoration, die Ludwig von Hofmann entworfen hatte.

Dazu brachte Keßler die Verbindung mit dem Druck; der Inselverlag bekam, trotz räumlicher Entfernung, ein an das neue Weimar erinnerndes Gepräge und brachte, einer Anregung des Grafen Keßler folgend, 1905 Hofmanns „Tänze", zu denen Hofmannsthal den Text gab. (Tafel 54 bis 57 sind aus dieser Zeit.)

Auch das Land hatte Aufträge. Den dekorativen Bildern für eine 1906 geplante Museumshalle folgten 1907 Wandbilder für den Neubau des Weimarer Hoftheaters, 1908 ein Gemälde für das Senatssitzungszimmer der von Theodor Fischer gebauten Universität Jena.

In dieser Zeit hat sich Hofmanns Schaffen zur Höhe entwickelt. Das Gefühl, nicht isoliert zu stehen, eine Reihe von Aufgaben, die ihm in Verbindung mit Architektur und Kunstgewerbe gestellt wurden, änderten seine Kunst von Grund auf.

Statt sie — wie naturgemäß in der Anfangszeit zu Berlin — durch den Vergleich mit der Natur zu rechtfertigen, verlegte er nun das Gesetz in die Form. Er rang nach Größe, Ruhe und Stil, und im Gegensatz zu seinen Anfängen trat dabei die Figur vor der Landschaft hervor. Die Gestalten

bestimmen den Bau des Bildes, aber auch ihre Erscheinung folgt Gesetzen formaler Art; mit plastischer Kraft geben die Figuren die herrschende Raumschicht, der auch Bäume und Blumen des Vordergrundes in entsprechender Stilisierung einbezogen werden; der Hintergrund aber scheint wie eine leuchtende Weite dem fernen Himmel verbunden. Daß dieser Hintergrund sonnenhell die oft dunkel ragenden Gestalten umspielt und ganz in Licht aufgelöst ist, erscheint als das völlig Neue dieses Stiles, der in den Bildern für van de Veldes Weimarer Museumshalle, die 1906 auf der Dresdener Kunstausstellung gezeigt wurden, eine stolze Erfüllung fand.

Die äußerste Aufhellung, das Steigern aller Töne — rot, gelb und violett — bis zur Sonnenhelle oder zum dunkel schimmernden Kontrast, ist die letzte Erinnerung an den Impressionismus, dem auch diese Werke des Meisters — wie innerhalb der französischen Kunst diejenigen von Maurice Denis — innerlich noch nahe stehen.

Eine Fatamorgana der neuen Zeit kann man das Weimar vom Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts nennen. Ein Weg über das Spezialistentum Berlins hinaus schien gefunden, ein zukunftsfrohes Bild leuchtete auf, und es ist kein Nachteil, daß man seine Folgen mehr in Deutschland als in Weimar suchen muß. Die ewigen Kämpfe gegen alles, was nur mit lauteren Menschen rechnet, entzogen auch hier der letzten Vollendung den Boden.

Graf Keßler ging, Koetschau, sein Nachfolger am Museum, war nicht lange zu halten; es fehlte an einem zwingenden Willen, der ganz Weimar unter das Zeichen freier Kraftentfaltung gestellt hätte, es blieb bei der Arbeit Einzelner, die bald auf isoliertem Posten standen.

Es kamen die letzten Jahre vor dem Krieg, während deren wohl alles schon wie vor dem Gewitter war. So zog sich auch Ludwig von Hofmann mehr und mehr zurück und lebte den größten Teil des Jahres in Florenz. Bei Kriegsausbruch meldete er sich, als früherer Offizier des Beurlaubtenstandes, zur Verwendung und kam nach Erfurt. Wie schwer er an dem Erlebnis des Krieges trägt, zeigen Blätter wie die „Gebrochene Kraft". (Tafel 91.)

Alsdann kamen für ihn die Beweise, daß er noch zu den Jungen gehört. Er mußte nicht in Weimar bleiben, wo 1914 auch van de Veldes Kunstgewerbeschule aufgelöst worden war, er wurde 1916 als Nachfolger Prells nach Dresden zum Lehrer der von neuem Leben erfüllten Akademie berufen und erhielt einen monumentalen Auftrag. Ausstellungen — vor allem die erste zusammenfassende Vorführung seines Lebenswerkes in Dresden im Januar 1917 — brachten ihm entscheidende Erfolge, und immer wieder erlebte er, daß sein Schaffen sich mit den Bestrebungen der jungen Generation berührte.



Dabei sind gerade die letzten Werke dem Streben seiner Frühzeit wunderbar verwandt: es ist wieder das ausgeprägt landschaftliche Empfinden, das alles Verlangen und Genießen der Menschen, ihr Kämpfen und Lieben dem Walten der Natur geheimnisvoll verbindet. (Tafel 86 bis 100.)

Aber die Mittel sind völlig anders: niemals mehr sind die Figuren Staffage, niemals ist die Landschaft Hintergrund — alles ist unlösbar verbunden und stellt rein und eindeutig den Bildgedanken dar. Mehr wie je ist die Linie Begrenzung oder Füllung der Fläche — das Aufbauen nach oben wird zum Aufschichten der räumlichen Tiefe, alles ist Muster, alles ist Bild.

Der Meister hat sich aber durchaus nicht unter äußeren Einflüssen gewandelt, wie mancher, der gern „mitmachen" möchte — er hat nur seinen eigenen Traum erfüllt und weiß und glaubt oft nicht, wie sehr er unter der Jugend lebt.

Das aber ist das Schönste, was einem Leben, einer künstlerischen Entwicklung beschieden sein kann: daß alles Kämpfen und Mühen des eigenen Weges dem Wandel der Zeiten verbunden ist, daß alle Erfahrung und Überwindung dem Ziele recht gibt, dem der Traum der jugendlichen Jahre galt.



DIE ZEICHNUNG
IM SCHAFFEN LUDWIG VON HOFMANNS

Während für Ludwig von Hofmanns Schaffen durchaus die Farbe der entscheidende Ausgangspunkt zu sein schien, zeigte doch bereits in den neunziger Jahren der „Pan", daß ihm der Hang zum Zeichnen innewohnt, der für fast alle deutschen Meister charakteristisch ist.

Bis die Lithographien-Folge der „Tänze" anschaulich machte, daß er sich einen eigenen Stil der Zeichnung geschaffen hatte, der Farbe, Linie und Musik in einem gab.

Neben einer Reihe von Lithographien und Holzschnitten verrieten dann allmählich auch die Ausstellungen, daß dieser Meister der Farbe ein graphisches Werk von großer Bedeutung geschaffen hat. Und wer einen Einblick in diesen Reichtum gewann, hatte fast das Gefühl, als ob das ständige Weiterschreiten seiner Kunst durch nichts so sehr als durch die zeichnerische Schulung bestimmt worden sei.

Deutlich heben sich dabei drei Gruppen heraus: zunächst die Zeichnung als Studie, in der alles auf die Auseinandersetzung mit der Natur ankommt. Diese Arbeiten sind zum Teil einzig als Lernmaterial entstanden, vor allem aber dienen sie der Vorbereitung für die Gemälde. Besonders zu den Werken der Frühzeit gibt es eine Fülle von Blättern, aber auch später kontrollierte Hofmann gern seine Entwürfe durch den Vergleich mit dem Modell. Kennzeichnend ist, daß er für die graphischen Arbeiten — die eine Ausnahme der im Jahre 1900 entstandenen Lithographie „Mädchen am Strande" abgerechnet — niemals Modellstudien geschaffen hat.

Neben solche Studien treten die Entwürfe, von der ersten Niederschrift des Bildgedankens an bis zu der fertigen, oft schon durch die Kontrolle der Naturstudie weiter entwickelten Vorlage für das Bild.

In den Studien tritt das unmittelbare bildnerische Können am meisten zutage, in den Entwürfen spricht die Vorstellungskraft und das formale Wollen. Als das eigenste Gebiet des Meisters erscheinen die Zeichnungen, die als selbständige Werke anzusehen sind, bei denen also das graphische Blatt den Endzweck darstellt.

Der ganze Reichtum des Gestaltungsdranges, ein formales Gedächtnis von ursprünglichster Kraft, das Rein-Künstlerische der Begabung, aber auch der ausgebildete technische Instinkt, der sich niemals in den Mitteln vergreift, kommen hier zur Geltung.

In diesen drei Gebieten liegt auch ein Stück allgemeiner Künstlerart; manche kommen niemals über die Studie hinaus, ihnen gibt das Objekt das Gesetz, ihr Können ist Fähigkeit der Wiedergabe.

Andere drängt es zum Entwurf — hier ist Kontrolle der inneren Gesichte, hier erprobt man, wie sich eine Idee gestalten läßt. Aber dem Bilde, das auf Grund solcher Entwürfe entsteht, merkt man dann — man denke an Moritz von Schwinds Wartburg-Fresken — leicht an, daß es nur eine vergrößerte und kolorierte Ausführung eines zeichnerisch empfundenen Entwurfes ist.

Wenigen nur ist es gegeben, Phantasie und Nachbildung zu vereinigen, eines vom anderen zu nähren.

Ihre Entwürfe müssen nach der Erfüllung in Farbe wie nach der Ruhe der Wand verlangen. Aber auch die kleinen Blätter, die ihr Zeichenstift gestaltet, enthalten eine Welt. Sie gleichen den Versen von Dichtern, die in wenig Zeilen ein Leben zu bannen vermögen.



DIE ZEICHNUNG ALS STUDIE

Bei keinem Meister lassen sich Gestaltungsdrang und Hingabe an die Beobachtung schematisch trennen. Denn das ist das Geheimnis der Künstlerschaft, daß eines das andere nährt, daß sich eines im anderen erfüllen kann.

Dennoch läßt sich feststellen, ob der innere Drang oder die Verarbeitung äußerer Eindrücke entscheidend ist und inwieweit ein Ausgleich beider Gegensätze erreicht wurde.

Für Ludwig von Hofmann ist der innere Drang entscheidend; niemals hat er eine Studie durch phantastische Drapierung und klangvollen Titel zur Phantasie „gesteigert", sondern stets hat er, auch wo zufälliges Beobachten ihn anregte, innere Gesichte gestaltet.

Aber er hat, der Zeit seiner künstlerischen Ausbildung wie der gewissenhaften Art seiner Begabung entsprechend, stets vor der Natur studiert, um seine Absichten an der Wirklichkeit zu prüfen. Freilich ist auch in seinen Naturstudien stets der Wille zum Stil erkennbar, vor allem aber tragen sie das Gepräge seiner Persönlichkeit.



Die Akte der Frühzeit — etwa die Studie des sitzenden Mädchens für den „Frühling" — zeigen in der feinen Beseelung, die an Märchengestalten Gerhart Hauptmannscher Dramen erinnert, den Geist ihrer Entstehungszeit; in der Art des Umrisses, der niemals rundet und zusammenfaßt, sondern jede gebrochene Linie betont und dem Wirken des Knochenspieles in den Gelenken nachgeht, zeigt sich ein dem ausgebuchteten Ornament des gleichzeitigen Kunstgewerbes verwandtes Streben. Ähnlich ist noch die Studie, die zu dem Adam des Magdeburger Paradiesbildes entstand; nur ist hier der ausgeprägte Umriß mit dem Knochenbau besonders einheitlich zur gemeinsamen, plastischen Wirkung gebracht. (Tafel 1 und Seite 41.)

Ludwig von Hofmann hat immer und immer wieder Aktstudien getrieben; aber es kam ihm dabei weniger auf Glanzleistungen des Abzeichnens im Sinne Greiners an — letzten Endes sind alle seine Akte Studien von Ausdruck und Bewegung. Sie sind momentan erfaßt und nicht aus Einzelbeobachtungen zusammengesetzt. (Tafel 2 und 3.)

Daher läßt sich auch der ganze Wandel der Entwicklung in Hofmanns Art, Akte zu studieren, verfolgen: in den Hauptjahren des Neoimpressionismus,

also in seiner ersten Weimarer Zeit, sieht er auch am Körper zunächst das Licht und weiß seinen Schimmer mit allen Reflexen zu erfassen. (Tafel 4.)

Aber wie es ihn dann graphisch von dem lichten Spiel des Steindruckes und seinem hellen Glanz zu den schweren Tönen des Holzschnittes, zum rhythmischen Wechselspiel von Masse und Helligkeit, zum Zusammenschluß der Flächen drängte, werden auch die Akte geschlossen und schwer. Es spricht die kubische Form, die Linie ist nicht mehr Abgrenzung und Umriß, sondern Rhythmik und Bewegung. Darum bevorzugt er Gruppen, darum liegt ihm mehr an dem Erfassen einer momentanen Bewegung, als an der Posten um Posten summierenden Nachschrift — Phantasie und Studium verbinden sich zu einem Formengedächtnis, das ihn zu frischen, ornamental und rhythmisch gleich reizvollen Notierungen bringt. (Tafel 5 bis 7, 10 bis 13.)

So füllte er seine Studienmappen immer mehr mit Werken von selbständiger Bedeutung, die sich, wie die aus der Erinnerung entstandenen Blätter der Ruth St. Denis, ebenbürtig neben die Folge der „Tänze" reihen. Auch unmittelbare Studien, wie die von Gerhart Hauptmanns jüngstem Sohn und die Zeichnungen von Ruderern als Vorarbeit für ein von Lichtwark in Auftrag gegebenes Bild der Hamburger Kunsthalle, bekommen einen seelischen Inhalt, der sie zu abgeschlossenen Kunstwerken erhebt. (Tafel 14 bis 19 u. Seite 38.)

Deutlicher noch als in den figürlichen Blättern, zu denen eine Fülle von Tierdarstellungen kommt, spricht die seelische Verinnerlichung des Beobachtens aus der Fülle der Landschaftsmotive, die sich um Bewegungsstudien im Freien vermehren. (Tafel 20 bis 29.)

Bald ist es hier nur die scharfe, den Einfluß Liebermanns verratende Beobachtung des Lichtes, die einem einfachen Motiv den Zauber gibt, bald ist es das Erfassen der Müdigkeit bei der Darstellung eines Pferdes, bald ist es die eigene Art, wie die Segel der im Hafen liegenden Schiffe hinaus verlangen in die Freiheit des Meeres; ein anderes Mal ist es das Zusammenfassen vieler Bewegungen zu einem belebten Knäuel, dann wieder der weiche Schwung der Bucht oder die Kühnheit, mit der ein ragender Fels ganz in die obere Hälfte des Bildes gerückt wird, indeß vorn nichts als die Fläche des Meeres in räumlicher Gegenwirkung erscheint. (Tafel 29.)

In vielen Blättern gestaltet er die Größe des Meeres, vor der die Schiffe wie Spielzeug werden, in anderen die Einsamkeit der Berge, denen nicht Sonne noch Regen den Schnee abtrotzen, oder das Schicksal der letzten Bäume, die in den obersten Regionen ihren Kampf bestehen. Bloß durch die Art ihrer Verteilung erhalten wir den Eindruck der Bergeshöhe und wissen nicht, ob formale, ob seelische Mittel hier wirksam sind. (Tafel 28.)

Denn das ist die bestimmende Eigenart solcher Blätter: sie geben mehr als eine Abschrift der Natur, sie geben den Traum der Dinge. So verbunden ist hierbei Gestalten und Erkennen, daß sich dieser Traum bald wie eine Sehnsucht nach nie Geschautem, bald wie ein Hauch der Erinnerung vor uns erhebt.

Trotz dieser Kraft zur Beseelung hat Hofmann niemals, wie das etwa die Generation des alten Preller tat, aus Studien Bilder gemacht. Seine Kompositionen sind nicht wie aus Kulissen und Staffage zusammengebaut, sie sind als Ganzes gesehen.

Wo ihn die Wirklichkeit anregte, zeigt sich gerade, daß sie nur in ihm Ruhendes zur Erfüllung brachte. Das Ausbreiten eines Bademantels am Strand, ein schneller Lauf, ein Kampf mit dem Eigensinn eines Pferdes, oder nur das Aufleuchten einer Farbe am abendlichen Himmel geben den Ausgangspunkt, der wie ein Funke die Zündung erregte.

Daher denn auch nachträgliche Notierungen gesehener Bewegungsmotive unter den Studien ein wichtiges Material bedeuten, ohne daß die Grenze zwischen Beobachtung und Erfindung dabei scharf zu ziehen wäre. Mehr noch als die Studien zu bestimmtem Zweck haben derartige Aufzeichnungen sein Formengedächtnis und die ihm angeborene Empfindung für das Organische gesteigert.



DIE ZEICHNUNG ALS ENTWURF

Bei vielen Künstlern bedeutet der Entwurf eine Auseinandersetzung der bildnerischen Vorstellung mit der Wirklichkeit, wobei sich dann gelegentlich das Modell über die Phantasie erhebt und das Bild — man denke an Feuerbach — zu einem Stück gedanklich gesteigerter Naturwiedergabe wird.

Gegen diesen Rest literarischer Gebundenheit, bei der die Erinnerung an das mitarbeitet, was der Beschauer von Iphigenie, von Medea, von Platons Gastmahl weiß, wandte sich Marées, und Hofmann folgt ihm darin nach.

Auch wenn seine Bilder gewisse Vorstellungen verarbeiten, wie sie etwa der Welt des Eros oder Dionysos angehören, so zeigen doch gerade seine Entwürfe, daß es sich ihm dabei nicht um den Inhalt, sondern vielmehr um die Buntheit der Gesichte handelt.

Derartige Vorwürfe arkadischer Art lösen in ihm eine Fülle von Einfällen zu Bewegungen und Gruppierungen, die ihm an sich Selbstzweck sind.

Man kann auch innerhalb des Verhältnisses von Entwurf und Ausführung eine bestimmte Entwicklung feststellen, die kennzeichnend ist für die ökonomische Art dieser Begabung: es ist ein ständiges Weiterbauen,



ein Ausnutzen der mit jedem Werk gewonnenen Erfahrung für das nächste Bild, ein Überwinden seiner Selbst, ein nimmer sich zufriedengebendes Verlangen nach dem Fortschreiten, das nicht nur künstlerisch, sondern auch ethisch von Wert ist.

Anfangs ist der Entwurf noch zu sehr eine Zusammenstellung von Einzelheiten; die Figuren erinnern noch an die Studie — wie im „Frühling" — und stehen isoliert in der Landschaft. Sie enthalten mehr Realität als ihre Umgebung, es kommt nicht zu der letzten Ruhe, man fühlt, daß es sich um Anfänge handelt. Dann aber zeigt der Vergleich von Entwurf, Studie und fertigem Werk, wie immer mehr das Gemälde die Erfüllung bringt, wie in ihm — „Frühlingssturm" oder „Frauen am Meer" — über Studie und erste Niederschrift hinaus erst die volle Geschlossenheit erreicht wird. Das Überwinden des Individuellen, das gerundete Gestalten ist fühlbar zu erkennen — das Zufällige der Beobachtung wird ausgemerzt, der Bildgedanke tritt beherrschend hervor. So entstand aus der Skizzierung einiger am Meeresstrand sich bewegender Figuren, also aus einer zufälligen Impression, das Gemälde der „Frauen am Meer", das mehr gibt, als ein isoliertes Stehen vor weiter Fläche, denn auch seelisch stellt es das Verbundensein von Mensch und Woge dar, die ganze reine Lust des Lebens am Strand.



Indeß Ludwig von Hofmann so in den Staffeleibildern die Spuren der Vorarbeit schon völlig überwindet und das fertige Werk über den Entwurf erhebt, ringt er in dekorativen Entwürfen noch nach der Einheit, die ihm innerlich vorschwebt.

Bei dem dekorativen Bild in Hamburger Privatbesitz (Künstler-Monographie S. 33) gibt der gezeichnete Entwurf die letzte Absicht reiner als die große Ausführung. Er enthält die Geschlossenheit der Umrahmung, die der Meister im Laufe seiner Entwicklung immer mehr betonte, er enthält das festlich-heitere Aufgehen von Gestalt und Gebärde in der Natur, das die Seele dieses Werkes bedeutet. (Tafel 30.)

Das fertige Bild — es ist 1902 gemalt — wirkt gegenüber dem Entwurf gelockert, die Figuren stehen vereinzelt, die ruhige Horizontale am unteren Rand, das Ausschwingen der Bucht, der feste Abschluß des einen Baumes ist aufgegeben, und so zart und eigen auch die Melodie des Bildes ist, in dem Ludwig von Hofmann zum erstenmal die Ahnung einer modernen Festlichkeit gestaltete: dem Entwurf gegenüber steht die Ausführung an Geschlossenheit des Stiles zurück.

Fast programmatisch kann man dann an den Entwürfen die Ziele dieser Entwicklung ablesen. Sie begleiten Hofmanns Weg von dem ersten rein-

dekorativen Werk — einem der Mode der neunziger Jahre entsprechend als Triptychon gestalteten großen Bild über das Thema „Freude schöner Götterfunken" — über das räumlich weite Hamburger Bild zu den Wandgemälden für die Weimarer Museumshalle, in denen die farbige Ausführung in ihrer Flächigkeit und ihrem Zauber weit über die Entwürfe hinausgreift.

Die dekorative Schulung durch die Anfangszeit des Jugendstiles kommt ihm dabei zugute — aus den Zeichnungen erhebt sich die ornamental zusammenfassende Kurve in das monumentale Werk, sie überwindet den schematischen Ausgleich horizontaler und vertikaler Linien, wie ihn Marées und Puvis de Chavannes gelehrt hatten, alle Kräfte schwingen zu einer faßbaren Einheit zusammen; eine Energie der Linie wird erreicht, die dem Bilde ein eigenes, durchaus modernes Leben gibt.

Vor allem aber gelingt es nun völlig, Figur und Raum zur Einheit zu verbinden. Um diese Vereinigung ringen die Entwürfe, diese Vereinigung erreicht er gerade zeichnerisch am ersten. (Tafel 30 bis 33.)

So kann man auch für diesen Künstler sagen, daß seine Malerei auf der Grundlage der Zeichnung beruht.

Aber seine Zeichnung führt zur Farbe. Denn für ihn ist die Linie nicht Selbstzweck, wie etwa für Cornelius, der wohl als Zeichner monumental wurde, sich aber als Maler den in Linien gedachten Entwurf durch nichtssagende Buntheit grausam zerstörte. Für Ludwig von Hofmann ist die Linie Begrenzung, Belebung der Flächen des Bildes, Flächen aber haben noch immer nach farbiger Hervorhebung verlangt.



DIE ZEICHNUNG ALS SELBSTÄNDIGES WERK

Wie es den Dichter, wenn er als Zuschauer im Theater sitzt, innerlich ergreift, welche Welt an bunten Möglichkeiten aufzublühen vermag, sobald der Vorhang sich hebt und die Gestalten sich lösen, so wird wohl auch der bildende Künstler oft vom bloßen Anblick eines neuen Zeichenbogens bewegt werden, dem er nun alles Leben entlocken darf.

Denn nur der Dilettant hält die Striche, die er zeichnen will, für das einzig Tatsächliche; der echte Graphiker weiß, daß auch die reine Fläche mitspricht, daß er sie nicht fortzeichnen darf, daß er sie vielmehr mit seinen Linien zu gemeinsamer Wirkung verbinden muß.

Dies Geheimnis vom Zusammenklang der gezeichneten und der freibleibenden Töne hat Ludwig von Hofmann klar erkannt. Ihm ist das Blatt Papier in seiner Helligkeit und in seiner Abgrenzung nach der Höhe als der Breite wirklich Bühne. Er zieht einige Linien, da weitet sich die Begrenzung, da wird die Fläche zur Tiefe. Und Träger alles Lebens wird der Raum. Der

Tanz tritt den Boden, um so zur Höhe zu federn, die wilden Leidenschaften, heißer Schmerz und taumelnde Freude greifen auf zur Höhe, dunkle Trauer will schwer zur Erde, Entsetzen preßt sich in den äußersten Winkel, Kraft und Übermut wirbeln spielend durch den weiten Raum. (Tafel 43 bis 47, 54, 57, 79.)

Dann wieder schwingen rhythmische Linien: bald bedeuten sie Werbung und Hingabe des Tanzes, bald bilden sie über Formen und Gedanken hin ein eigenes Ornament, dessen Kurven ein Selbstzweck innewohnt, wie dem Muster eines Stoffes oder dem Umriß eines Gefäßes. (Tafel 35, 57, 60, 78.)

Und indeß die Kraft in Linien zuckt, indeß sich breite Striche zur Dunkelheit zusammenschließen, lebt über allem Lasten und Bewegen das Licht, das dem dionysisch-trunkenen Zug der Nacht und der freien Festlichkeit des Tages das Leben gibt. (Tafel 42 und 45, 60 und 63.)

Dieser Lust sich hinzugeben, ist höchste Künstlerschaft. Über eine Zeit, die werkgerecht nach Endgültigkeit strebte, dieses echte Leben getragen und leuchtend entfaltet zu haben, ist dauerndes Verdienst.

So werden diese Blätter uns lieb, und wir sehen auch im kleinsten unter ihnen mehr als ein provisorisches Festhalten bildnerischer Gedanken. In einem Jeden ist Selbstzweck, wie in allem, was schön ist.

Aber mehr noch, als das einzelne Blatt, ist uns die Tatsache, daß diese reiche Welt im Inneren eines Künstlers lebt. Sie mit Worten herbarisch pressen zu wollen, kann nicht der Zweck dieses Buches sein, in dem die Bilder für sich zu reden vermögen. Auf eins aber gilt es hinzuweisen: Ludwig von Hofmann hat — sich selbst wohl unbewußt — gerade in den Zeichnungen die neuen Absichten erprobt und zuerst verwirklicht. Hier, wie in seinen Pastellen, ist er oft von verwegenem Mut. Hier vergißt er die bitteren Erfahrungen mit dem Publikum, denn er hat diese Werke für sich geschaffen, indeß der Gedanke an die Passionen, die den Ausstellungsbildern bevorstanden, wohl doch auf ihm lasten mußte. Denn wer Derbes zu sagen hat, der freut sich oft, wenn es die andern ärgert — wer aber die innere Zartheit seiner Empfindung schaffend offenbart, der hält sich gern zurück, weil ihn der Spott verletzt.

So hat Hofmann seine Zeichnungen lange verschlossen, und erst als die Dresdener Ausstellung im Januar 1917 ein Bild seines Lebenswerkes zu geben versuchte, mußte er die Entwicklung seiner Kunst auch mit graphischen Blättern belegen.

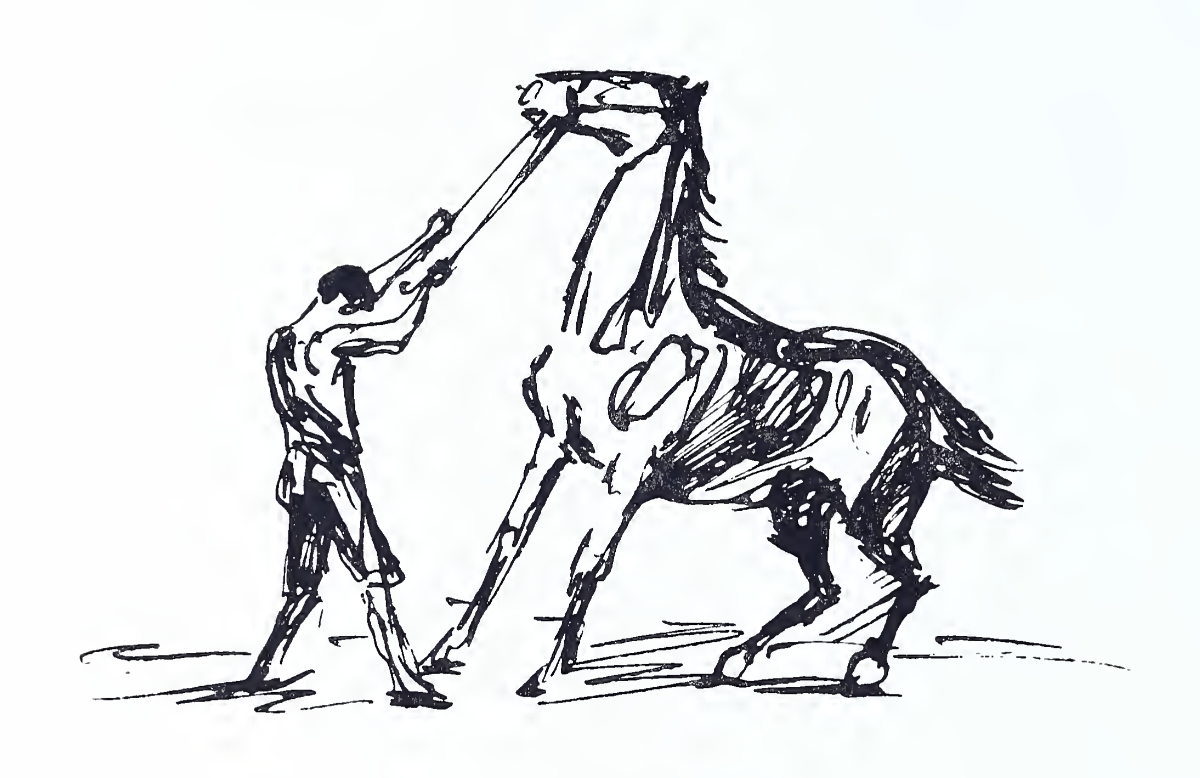
Diese Blätter verschmähen jedes Kokettieren mit der Wirklichkeit. Der Künstler weiß, daß man Bilder der Welt schaffen kann, aber keine Abbildungen. Bilder aber sind Gleichnis und tragen ihre Wahrheit in sich.



Wonach auch das 19. Jahrhundert gestrebt hatte, das erreicht nun Ludwig von Hofmann auf eine neue Weise: die völlige Zusammengehörigkeit von Gestalt und Raum, das Ziel der Realisten, die innere Einheit von Mensch und Natur, das Ziel der Romantiker. (Tafel 80 bis 100.)

In rhythmischem Spiel schafft er Felsen und Menschen, schichtet den Raum zur Tiefe, hebt ihn drängend zur Höhe. Es ist keine Linie in Körper oder Gelände, die nicht im Gefüge des Bildes ihre Begründung hätte, die nicht im Wechselspiel der Energien ihre Antwort fände. Und wo er Landschaften darstellt, sind es die Landschaften unserer Träume, in denen Leben und Erleben schwingt.

Durchaus graphisch sind diese Blätter empfunden, in denen der Bleistift spielt, als wolle er alle seine Möglichkeiten selbständig entdecken; aber sie sind auch monumental, weil die Einheit, die ihnen innewohnt, Größe bedeutet.



DIE TECHNIK DER ZEICHNUNGEN

Kennzeichnend für Ludwig von Hofmanns Schaffen ist, daß er — im Gegensatz zu den Impressionisten — stets die Linie als Grundelement der Zeichnung anerkannte, einerlei, ob er in Kohle, Kreide, Rötel oder Blei seine Blätter entwarf.

In seiner ersten Zeit hat er oft alle Schwärze aus dem Material geholt und gelegentlich auf ein Helldunkel hingearbeitet. (Tafel 38, 40, 41, 42, 48.)

Unter dem Einfluß der Neoimpressionisten hat er später die Helligkeit bis zum äußersten hervorgehoben, die Gestalten sind dann dünn umrandet und wie mit Tupfen leicht modelliert, Strich und Grund verbinden sich zu zartem Silbergrau. (Tafel 4, 54 bis 57.) Wesentlich aber bleibt ihm stets die bestimmte, klare Formen gebende Linie, wenn er auch gelegentlich den Gegensatz von Schwarz und Weiß durch zarte graue Zwischentöne ausgleicht.

Wie aber ein Künstler in jeder Periode seines Schaffens letzte Höhen erreicht, die eine Vollendung bedeuten, so hat er im Helldunkel der Frühzeit, im lichten Schwung der mit den Tänzen in Verbindung stehenden Zeichnungen wie in den bestimmten Bleistiftgebilden der letzten Jahre Abschließendes geschaffen. (Tafel 89 bis 95, 98 und 99.)

Bezeichnend ist, wie die Arbeit für den graphischen Druck die Entwicklung begleitet: die ersten Lithographien sind farbig, denn sie bedeuten übertragene Gemälde, der Grund des Papiers ist zugedruckt. Dann spielt das Helldunkel, schließlich aber wird der Grund immer sparsamer bedruckt und verbindet sich mit den Linien zu einem silbern schimmernden Ton.

Nach langer Pause wandte er sich dann zur strengen, scharfumkanteten Formung des Holzschnittes, den er zu einem Ineinandergreifen der druckenden und der freibleibenden Töne von ungeheurer Rhythmik steigerte, wobei die Linie durchaus flächig aufgefaßt ist.

Die letzte Höhe seiner Zeichenkunst mit ihrem feinen, scharfen Linienspiel harrt noch des Ausdrucks im graphischen Druck.

Auch in den Aktstudien ist die Entwicklungslinie klar festzulegen: von der modellierenden Zeichnung zur Wiedergabe des Lichtes, zur flächig ausgeprägten Geschlossenheit der Form, die ihr inneres Leben erst durch den Ausdruck der Bewegung erhält.

In den freien Entwürfen geht er je nach Stimmung und Bedürfnis bald von der Linie aus, bald tupft er die Töne weich und fleckig, wodurch er die Farbigkeit der Pastelle zu erreichen scheint.

Während er den Rötelstift ähnlich wie Kohle, oft auch im Zusammenwirken mit ihr benutzt, hat er die Kreide meist scharf gespitzt, um, wo es ihm auf eine ornamental reine Umrandung ankommt, eine feste, farbig satte Linie zu ziehen.

Der Bleistift tritt gerade in den letzten Jahren entscheidend hervor. Wer mit ihm anfängt, geht leicht zu sehr auf Umrandung aus; wer von der Kohle, vor allem aber von der Farbe kommt, lernt neben seiner Bestimmtheit auch seine Feinheit meistern.

Hofmann verwendet ihn oft auf einfachem Detailpapier, jedenfalls darf der Papiergrund nicht weich und körnig sein, wie er ihn für Kohle wählt. Alles kommt — zumal es sich um kleinere Formate handelt — auf Strenge und Klarheit des Aufbaus an.

Der Bleistiftstrich wird heller oder dunkler, je nachdem er nahe an Schwarz oder Weiß steht, der Druck der Hand ändert ihn nicht so wesentlich an Breite und Tiefe, wie die Kohle. Alles wird zum einheitlichen Gerüst, innerhalb dessen jede Energie dem gemeinsamen Gefüge untertan ist. Und gerade der Widerstand des spröden Materials reizt den Meister: er sucht alle Leichtigkeit zu gewinnen, und schließlich ist es in einer Reihe von Blättern, als habe der Griffel selbst aus Freude am Spiel Linie um Linie gezaubert, weil es ihn lockte, immer höhere Höhen, immer tiefere Gründe zu schichten.



Wie dann mitunter nur eine einzige Gestalt vor ragende Felsen gezaubert ist, deren Höhe gerade durch diesen Maßstab ins Märchenhafte wächst, wie gelegentlich ein voller Ton oder die Begleitung der Linie durch den Blaustift die Wirkung steigert, das sind Feinheiten, die sich doch erst vor dem Original erschließen.

Freude an der Überwindung von Schwierigkeiten ist für den Graphiker Hofmann kennzeichnend. Und so kann man sagen, daß er die Farblosigkeit der Zeichnung besiegte. Seine Steindrucke haben den Schimmer des Pastells, seine Holzschnitte eine Flächigkeit und einen Zusammenklang von Schwarz und Weiß, der an glanzlose Farben von Wandbildern erinnert, in seinen Zeichnungen aber ist die Tiefe von Purpur und Blau, das lichte Leben von Rosa, Grün und Orange.

Gelegentlich wählte er auch wirklich einige Farbtöne, ohne dabei je die Grenze zwischen Zeichnung und Bild zu verwischen, denn stets bleibt ihm die Zeichnung von der Linie, das Bild von der Farbe bestimmt. Und wenn die Farbe im Bilde modelliert, betont sie in der Zeichnung eine Umrißlinie oder sie löst eine Fläche heraus und gibt damit Zusammenschluß und Ruhe.

Farbe ist in den Bildern aber auch da, wo er eine dunkle Kontur hell umrandet, wo parallele oder strahlenförmige Striche das Leben des Lichtes



bringen, wo breite Füllungen — ähnlich wie bei den Holzschnitten und bei den Schablonen für einen Wandfries in van de Veldes Werkbundtheater zu Cöln 1914 — die Rhythmik der Gestalten begleiten und die flächige Musterung hervorheben.

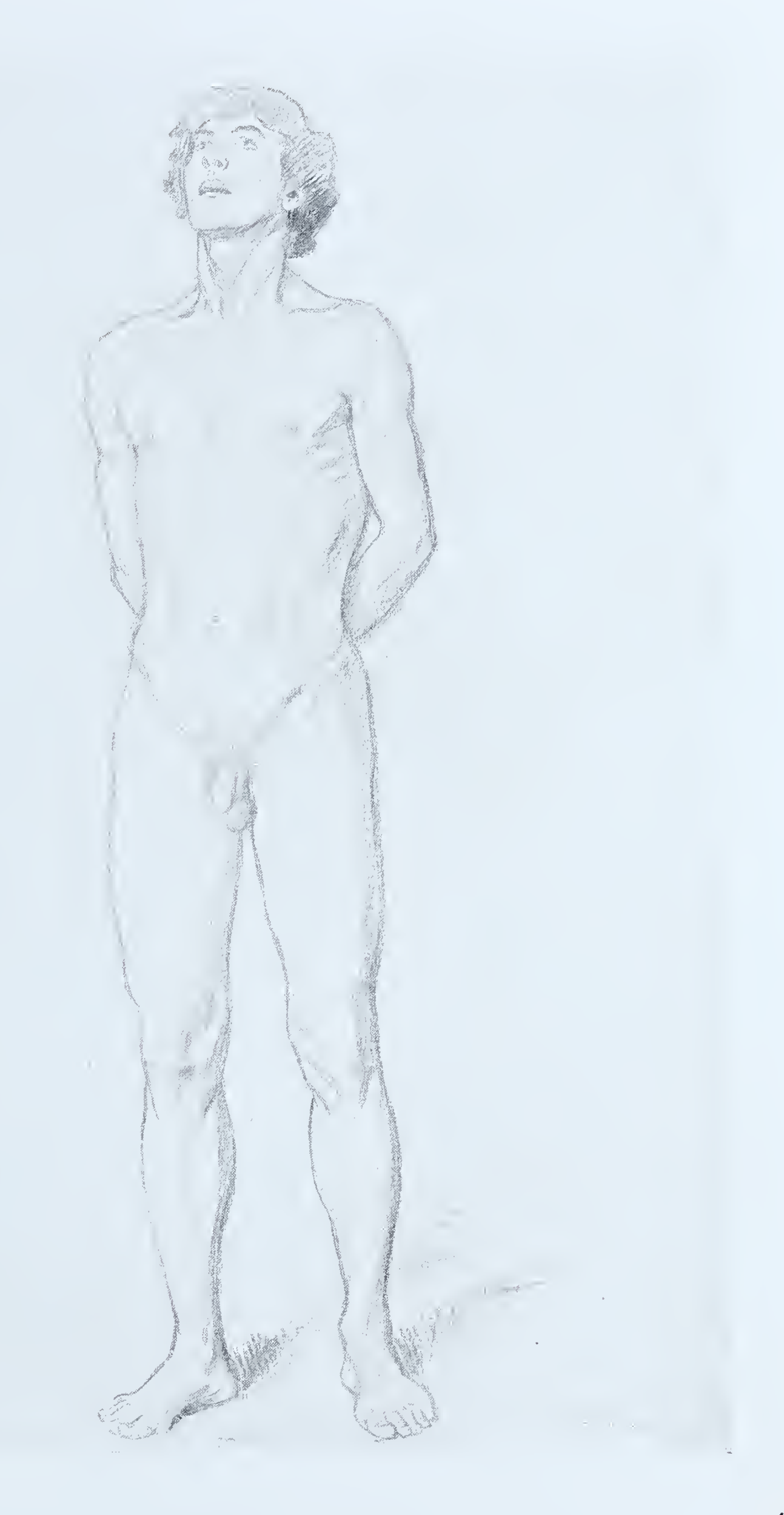
Niemals aber ist die Technik für Ludwig von Hofmann Selbstzweck, stets ist sie mit dem Stimmungsgehalt des Bildes unlösbar verbunden. Denn welches Gebiet seines Schaffens man auch betrachten mag: stets erkennt man das Wirken eines Meisters, dessen geschlossene Persönlichkeit sich in jeder Schöpfung klar auszusprechen vermag.



VERZEICHNIS DER TAFELN

Die Originale sind, wo nicht anders angegeben, in Kohle ausgeführt.
Die Jahreszahlen entsprechen in einzelnen Fällen nur der ungefähren Entstehungszeit.

31. Frühling. Komposition. Skizze zu dem Bild im Museum zu Essen
32. Landschaftliche Komposition. Farbige Zeichnung. Berlin 1890—94
33. Traumland. Weimar um 1904
34. Bad
35. Komposition. Dresden 1916/17
36. Paradies
37. Durst. Mit Pastell getönt. Berlin um 1890—94
38a. Bogenschützen. 1894 oder 1895 (Rom)
38b. Knaben mit Bogen. 1894 oder 1895 (Rom)
39a. Angler. Dresden 1916
39b. Knaben am Meeresstrand. Rom 1895. Bes.: Frl. A. von Przychowsky, Erfurt
40. Liebespaar. Berlin 1900
Bes.: Professor Schultze-Naumburg, Saaleck bei Kösen
41. Ringer. Berlin 1900
42. Dionysischer Zug
43. Flammentanz. Weimar 1908
44. Tanzrhythmus. Weimar 1907. Skizze zu dem Bild „Mänaden", das die Verbindung für Historische Kunst erworben hat
45. Dionysische Gruppe
46. Ermordung des Orpheus. Weimar 1906
47. Entsetzen. Entwurf für eine Wandmalerei im Hoftheater zu Weimar, 1907, welche das Herannahen der Furien darstellt. (Vgl. Zeitschrift für bildende Kunst N. F. XXVIII. Botho Graef: Die künstlerische Welt in den Bildern Ludwig von Hofmanns, S. 138. Deutsche Kunst und Dekoration, XII, April 1909, Max Osborn: Ludwig v. Hofmann, S. 19)
48. Das Gespenst am Wege. Rom 1894. Bes.: Bernd Grönvold, Berlin
49. Tötlicher Schreck. Groteske. Berlin 1892
50. Spukhaftes Licht. Die Lichter sind mit Gummi herausgewischt. Weimar 1909
51. Berg der Nymphen. Weimar 1909
52. Zwei Reiter im Wasser. Mit Pastellstift getönt. Berlin 1902
53. Ritt zum Strand. Weimar 1912. Bes.: Otto Richters, Erfurt
54. Tanzgruppe mit verschlungenen Händen. Weimar 1905. In Zusammenhang mit der 1905 im Inselverlag erschienenen Folge von Lithographien „Tänze". (Vgl. Die Kunst XXXII, Edwin Redslob: Ludwig von Hofmanns Lithographien und Holzschnitte, Abb. 356 und 357)
55. Rast nach dem Bade. Kohle und Blaustift. Weimar 1907
56. Komposition. (Gruppierung vor steilem Uferfels.) Rötel. Weimar 1905
57. Tanzgruppe. Weimar 1905. (Vgl. Gazette des Beaux Arts, Dezember 1910, William Ritter: Ludwig von Hofmann, Abb. S. 447)
Bes.: Professor Schultze-Naumburg, Saaleck bei Kösen
58. Komposition. (Zwei Frauen am Meeresufer.) Dresden 1916
59. Badende Knaben. Elbufer bei Hamburg. 1908 oder 1910
60. Ekstase. In Zusammenhang mit dem gleichnamigen Bild. Weimar um 1908
61. Komposition mit Pferd (Reiterin). Weimar 1906
62. Drei Knaben am Wasser. Weimar 1911
63. Komposition (Hingabe). Florenz 1912
64. Am Meeressaum (Gruppe von zehn Frauen, die liegend und kauernd das Spiel der Wellen beobachten). Zeichnung in Kohle und Rötel auf Pauspapier, über den ersten Entwurf gespannt, der durchleuchtend die Zwischentöne des Bildes gibt. Weimar 1912





65. Am Felsenquell. (Komposition mit drei Jünglingsfiguren.) Florenz 1913
66. Heißer Tag. Florenz 1913
67. Im Geäste der Bäume. Florenz 1913
68. Felsschlucht (Komposition mit vier Gestalten). Florenz 1913
69. Drei Jünglinge auf Felsen. Um 1914
70. Galoppierende Reiter im Waldtal. Weimar 1909
71. Pferde am Wasserfall. Rom 1908. (Abb. Zeitschrift für bildende Kunst, März 1917, N. F. XXVIII, S. 140)
72. Rückkehr von der Schwemme. Weimar 1904
73. Vor der Schwemme. Florenz 1913
74. Reiter am Gebirgssee. Weimar 1908
75. Zwei Knaben im Walde. Weimar 1906
76. Zwei Frauen vor Felsenlandschaft. Rom 1906
77. Exotische Gruppe. Weimar 1910
78. Windstoß. Dresden 1917
79. Frauenraub. Vollendet 1917
80. Ochsen in der Campagna. Rom 1906
81. Alpenlandschaft mit Ziegen. Florenz 1913.
    Bes.: Städtisches Museum, Erfurt
82. Ritt am Felsenhang (Reitender Knabe von einem Mädchen geführt). Florenz 1913
83. Geheimnis (Komposition mit fünf Gestalten). Florenz 1913
84. Badende Frauen (um einen Felsblock gruppiert). Florenz 1912
85. Felsgruppe mit zwei Gestalten. Um 1911
86. Am Felsenufer. Dresden 1916
87. Drei Knaben am Waldesrand. 1915.
    (Abb. im Verzeichnis der Ausstellung in der Galerie Arnold, Dresden, 1917)
88. Geigenklänge. Blei. Weimar 1912
89. Felsschlucht mit sechs Badenden. Weimar 1913

90. Klagende Frauen auf steiler Felsenhöhe. Blei. Erfurt 1915
91. Gebrochene Kraft (Jünglingsgestalten zwischen Felsen). Blei. Erfurt 1915. Bes.: Städtisches Museum, Erfurt
92. Frühlingslandschaft. Blei. 1916. Bes.: Städtisches Museum, Erfurt
93. Felslandschaft mit stürzendem Wasser. Blei. 1916
94. Komposition mit lachendem Paar. Blei. 1915
95. Badende Frauen auf felsiger Insel (sieben kleine Figuren). (Katalog Arnold s. o. S. 6.) Blei. 1915
96. Liebesgarten (landschaftliche Komposition mit sieben Figuren). Florenz 1912
97. Frühlingsgarten (landschaftliche Komposition mit acht Figuren). Florenz 1912. (Abb. im Katalog der Ausstellung von Ludwig von Hofmanns Graphik bei F. A. C. Prestel, Frankfurt am Main 1913)
98. Baum in Felsenlandschaft. Dresden 1916
99. Die Insel. Blei mit Blaustift. Weimar 1912
100. Felsenufer. Dresden 1916

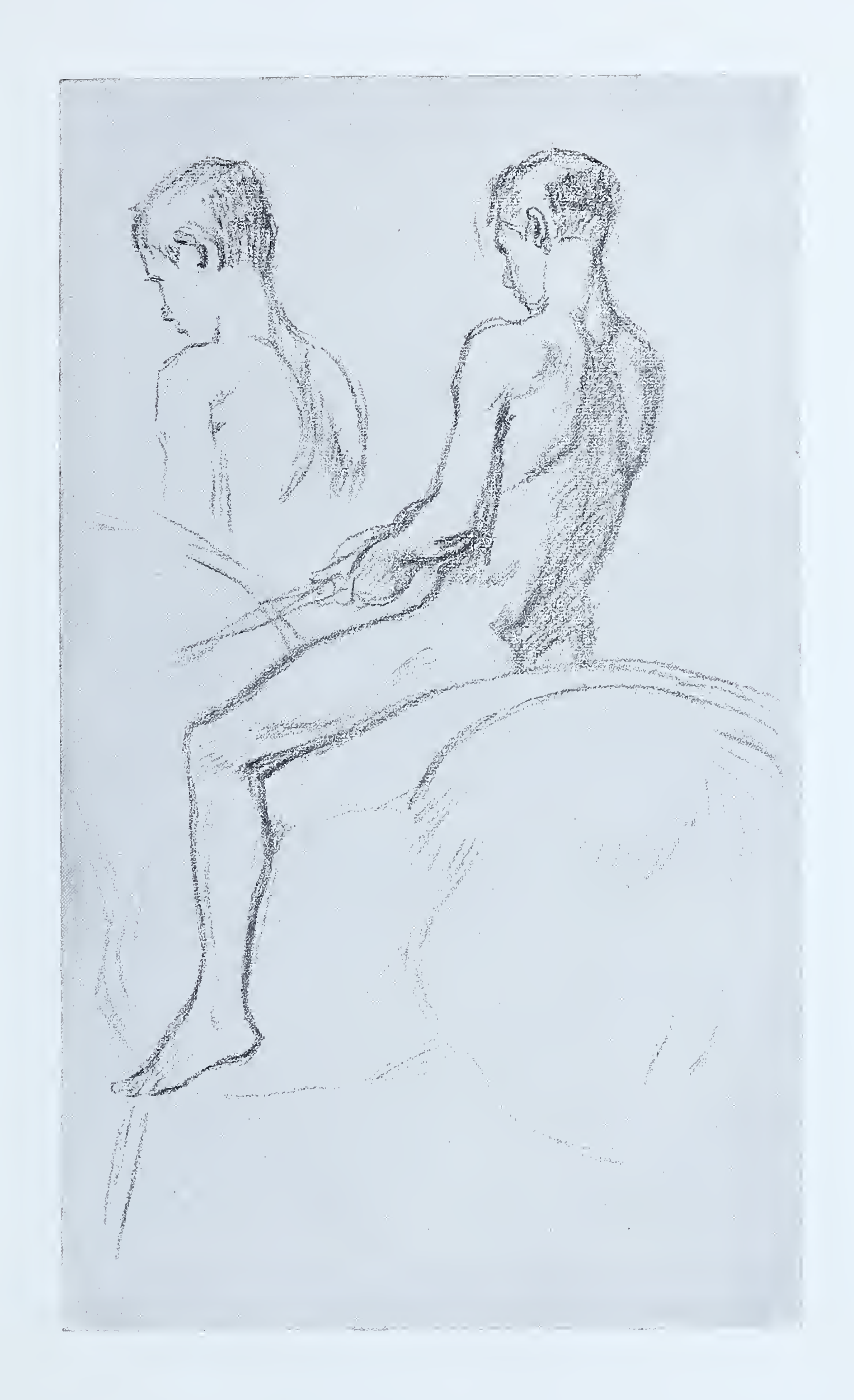
VERZEICHNIS DER TEXTABBILDUNGEN

Die Zahlen bedeuten die Nummern der Seiten.



1

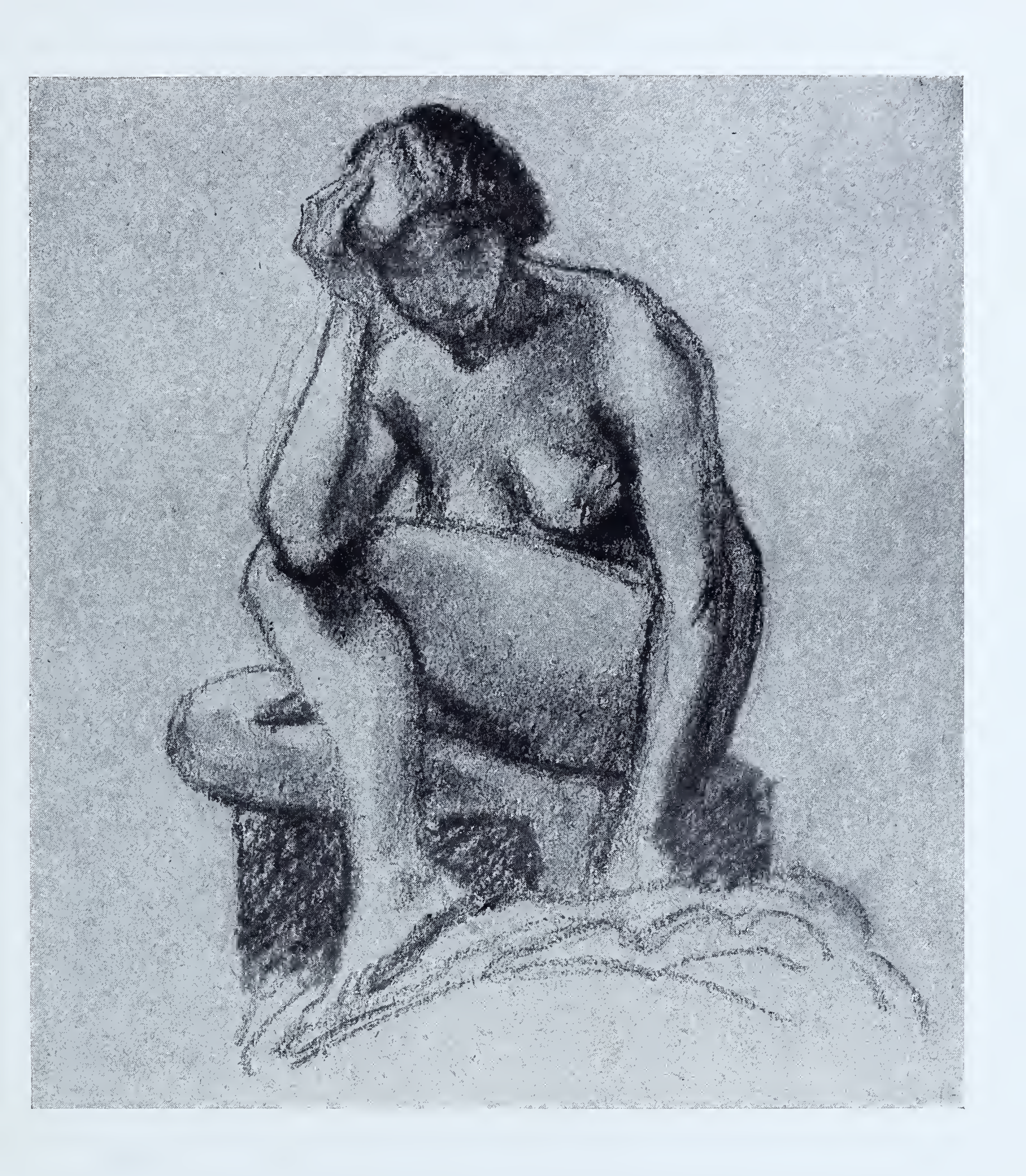







L.H








LvH





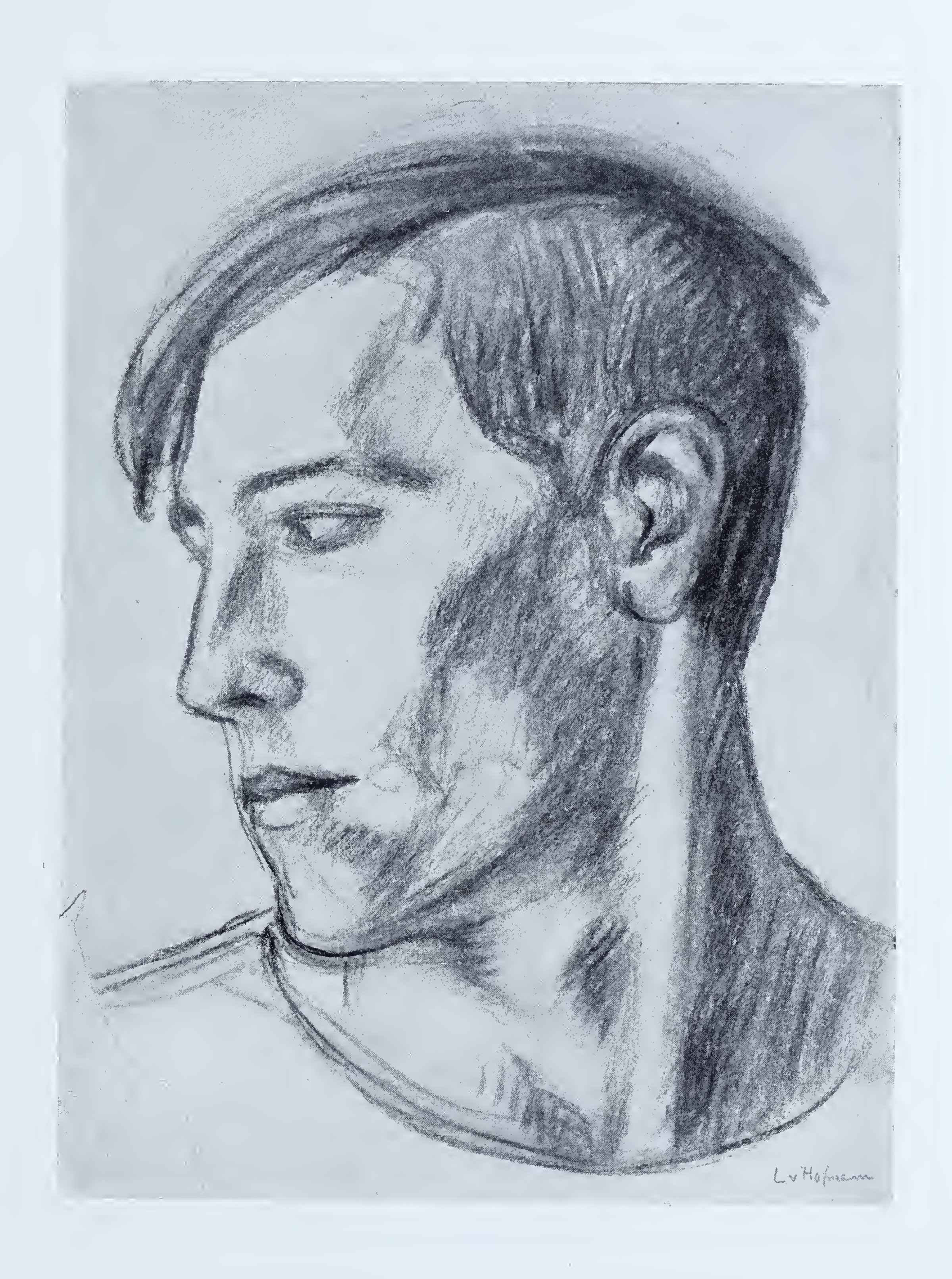







LuH




L v Hofmann







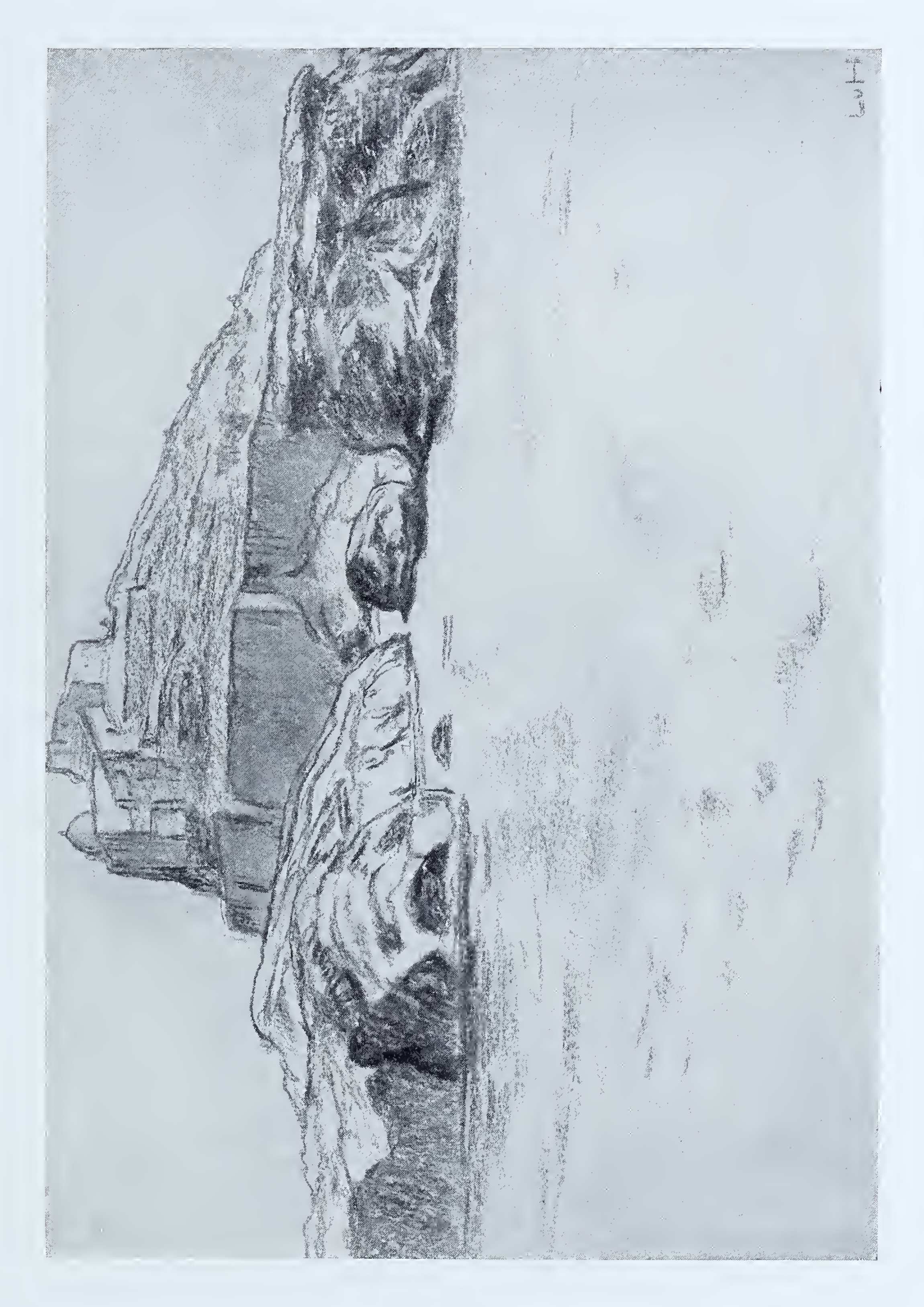




















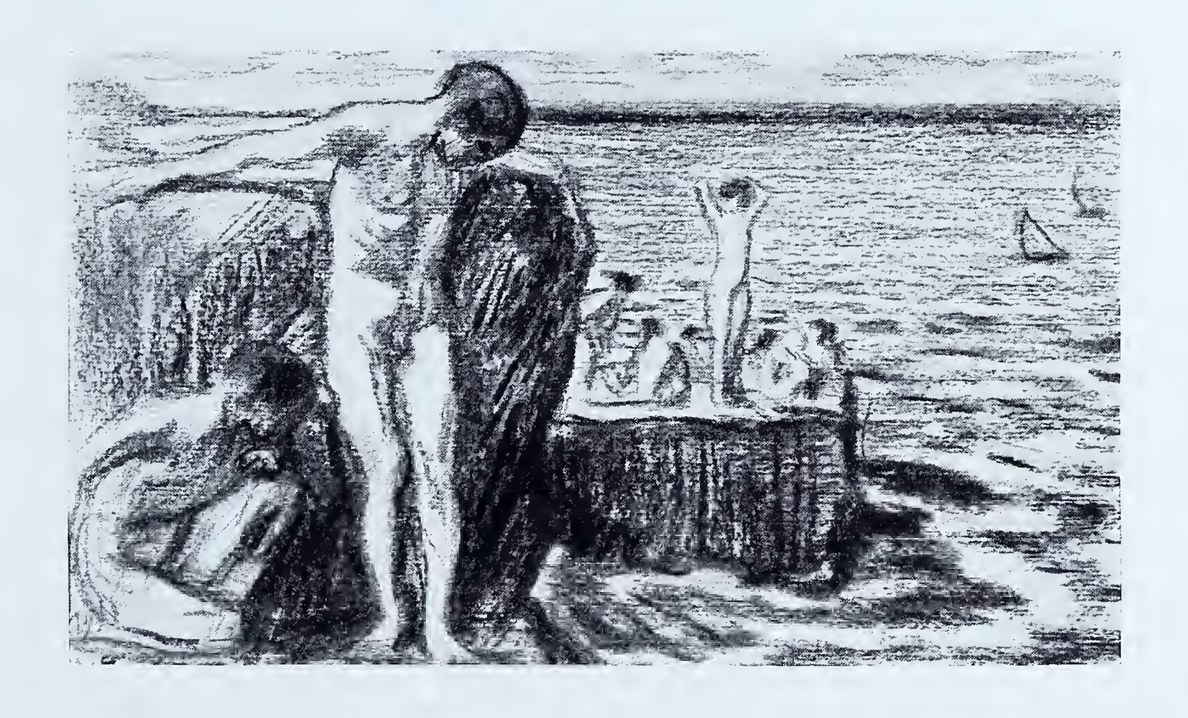















LvH








































L v H


Lv Hofmann







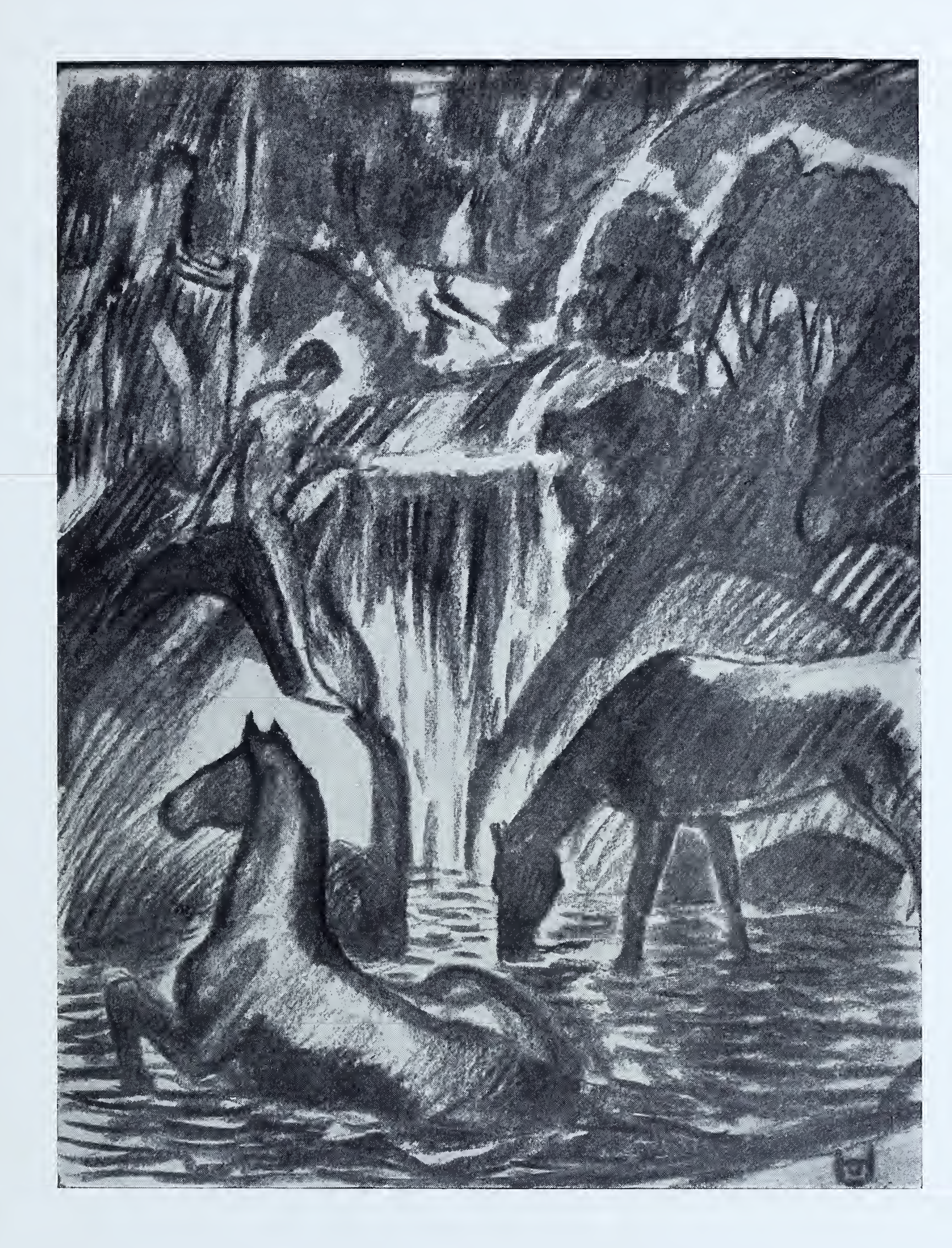


































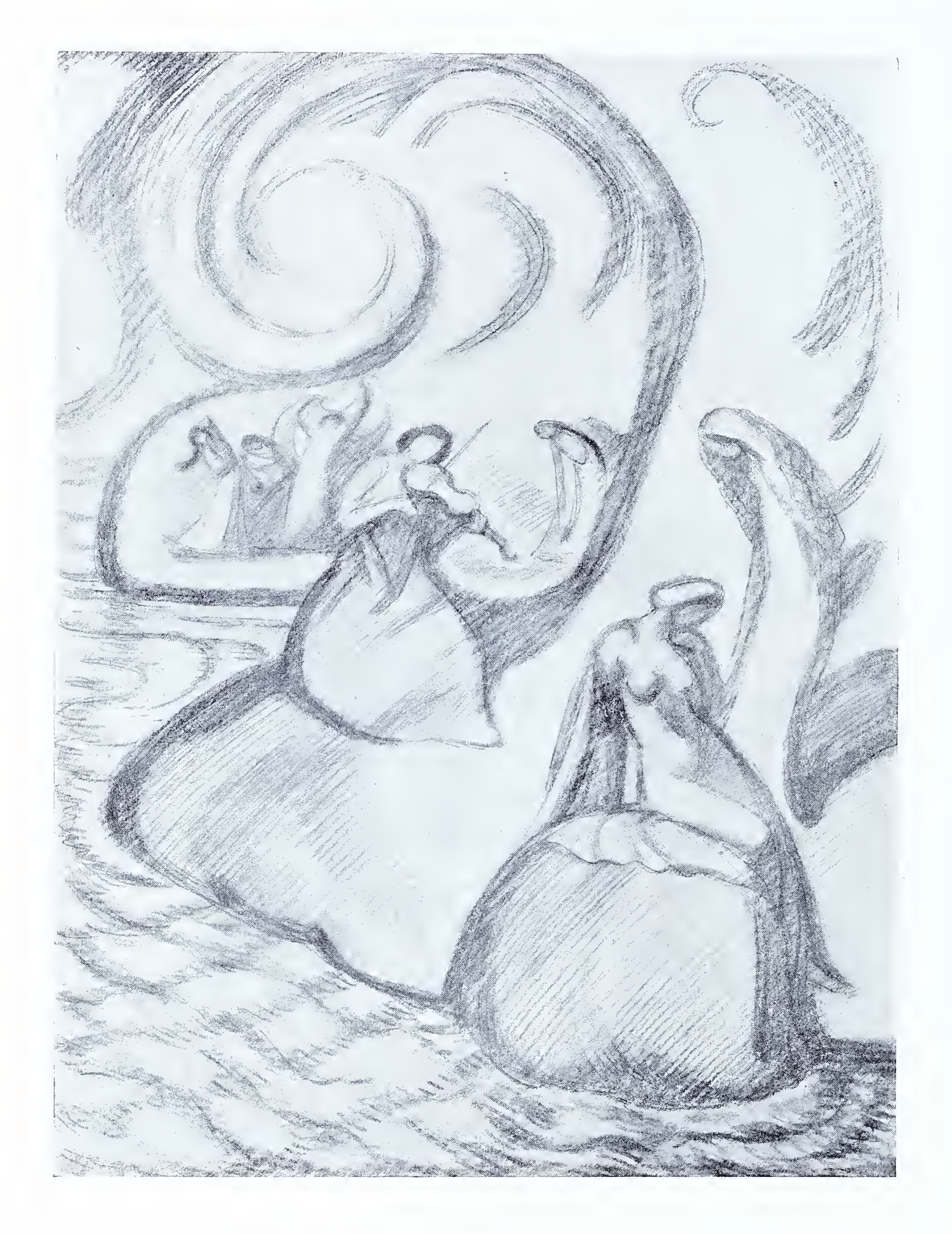








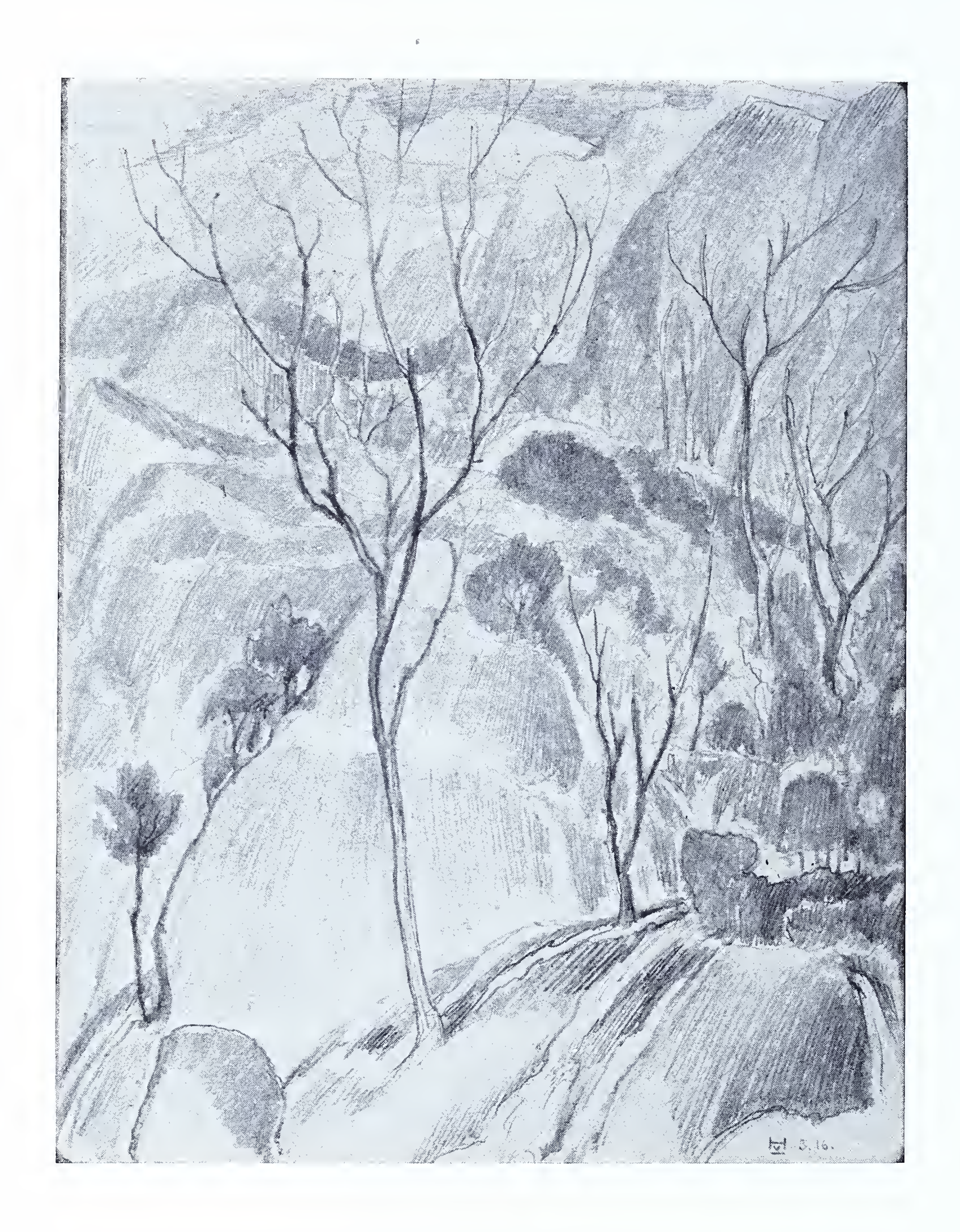














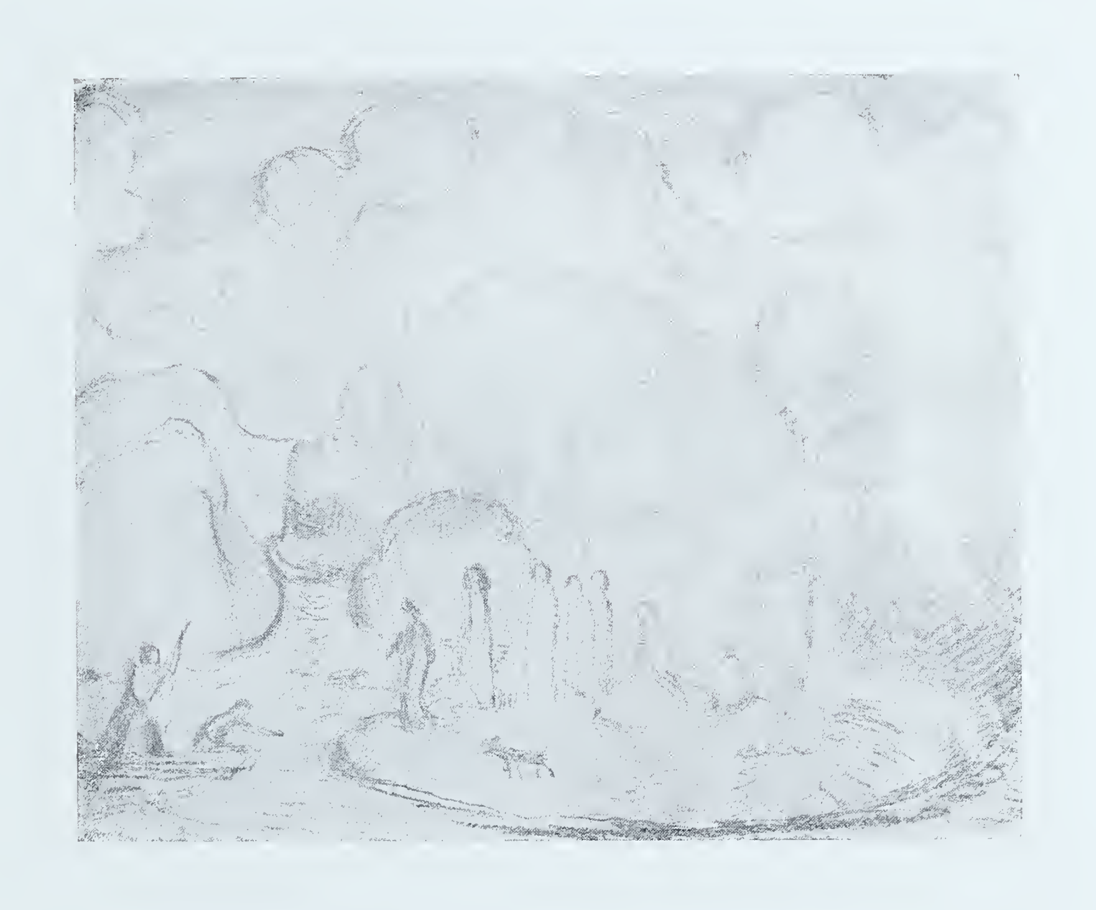














INHALT







